Fredric Jameson

Los antiguos y los posmodernos

Sobre la historicidad de las formas



Akal Cuestiones de antagonismo

Akal / Cuestiones de antagonismo / 111

Fredric Jameson

Los antiguos y los posmodernos

Sobre la historicidad de las formas

Traducción: Alcira Bixio



ARGENTINA
ESPAÑA
MÉXICO

Si, como muchos ahora parecen sostener, «todo cambió» a comienzos de la década de 1980, no debería resultar sorprendente que otro tanto haya ocurrido con nuestra visión del pasado más inmediato. La historia reciente –aquella en la que hunde sus raíces el mundo contemporáneo– ya no es el siglo XIX, sino el modernismo del XX. En consonancia, nuestro nuevo «clasicismo» ya no arranca del mundo antiguo, sino que se ha desplazado en el tiempo hacia adelante, hasta el Renacimiento y más allá, periodos cuyas obras de arte se conciben ahora en distinta relación con el presente.

En este innovador libro, el renombrado teórico y crítico Fredric Jameson muestra cómo esta perspectiva reactualizada altera la recepción crítica de Rubens, Wagner o Mahler. Esta renovada lectura se plantea asimismo para otras artes, singularmente el cine, objeto de un análisis más apegado a la literatura. Tentativas y prospecciones sobre las tendencias y experimentos artísticos contemporáneos, sobre la puesta en escena de obras teatrales, las épicas nacionales, la ciencia ficción, las nuevas formas que adoptan las series de televisión e incluso sobre las tendencias literarias norteamericanas más recientes completan esta vasta panorámica del futuro estético.

«Una lectura que nos permite experimentar en perfecto equilibrio la profundidad del especialista con la especulación globalizante del teórico cultural.»

John O'Meara Dunn, *Review 31*

Fredric Jameson, uno de los más influyentes teóricos de la cultura contemporánea, es profesor de Literatura comparada en Duke University. Su trabajo, centrado en la investigación sobre la producción cultural, consiguió el reconocimiento mundial tras la publicación de su ensayo *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Premio Holberg 2008 por sus destacadas contribuciones a la comprensión de los vínculos existentes entre las formaciones sociales y las formas culturales, en Ediciones Akal ha publicado asimismo *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2009), *Las variaciones de Hegel. Sobre la «Fenomenología del espíritu»* (2015), *Marxismo y forma* (2016) y *Las antinomias del realismo* (2018).

Diseño de portada
RAG

Nota editorial:
Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:
Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

Título original
The Ancients and the Postmoderns. On the Historicity of Forms

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4812-1



A Ranjana Khanna y Srinivas Aravamudan

PRIMERA PARTE
Nuestro clasicismo

I

Los cuerpos narrativos: Rubens y la Historia

Alexander Kluge observó alguna vez que el modernismo es nuestro clasicismo, nuestra Antigüedad clásica[1]. Ello supondría que el modernismo ha terminado, pero, si así fuera, ¿cuándo comenzó? Esta es una pregunta o tal vez una pseudopregunta que nos conduce a otras más profundas sobre la modernidad misma, si no ya sobre la narración histórica. Por mi parte, empezaré (como corresponde) con una afirmación escandalosa: diré que la modernidad comienza con el Concilio de Trento (que terminó en 1563), en cuyo caso el Barroco sería el primer periodo secular. Lamento aclarar que esta declaración no es tan perversa como puede sonar al principio: pues, si inevitablemente asociamos el Barroco con la construcción de extraordinarias iglesias en todo el mundo cristiano y con un florecimiento nunca igualado de arte religioso, la explicación es muy sencilla.

Con la modernidad y la secularización, la religión entra en el reino de lo social, el reino de la diferenciación. Pasa a ser una cosmovisión entre otras, una especialización entre muchas: una actividad que debe promoverse y venderse en el mercado. Frente al protestantismo, la Iglesia decide promocionarse y lanzar la primera gran campaña publicitaria para vender sus productos. Después de Lutero, la religión se presenta en marcas rivales; y Roma participa de la disputa practicando la habitual estrategia doble de la zanahoria y la vara, la cultura y la represión, los pintores y arquitectos, por un lado, y los generales y la Inquisición, por el otro. Con ello queda corroborada y confirmada la tesis de Maravall, según la cual el Barroco es el primer gran despliegue de una esfera pública y de la cultura de masas[2].

Pero bien podemos aumentar esta hipótesis del periodo con otra de un tipo muy diferente. Hegel creía que hubo un momento en el que, después de la religión, el arte asumió la misión de expresar lo Absoluto: un momento que

fue rápidamente superado por la filosofía[3]. Esta es una teoría de la historia que podríamos completar sugiriendo que, si bien el proceso se dio tal como él lo vio, las diversas artes tuvieron oportunidades desiguales de cumplir esa vocación y en periodos cronológicos distintos (en un momento me referiré puntualmente a la música). Mientras tanto, no tenemos ninguna necesidad de lanzar un ataque frontal contra el concepto de lo Absoluto, pero ciertamente podemos deducir algo de la extraña implicación de que hay un momento en el que la religión ya no es capaz de asumir su misión. Ese momento es, seguramente, el momento del «fin de la religión», una idea profundamente hegeliana que podemos fraguar siguiendo el modelo del famoso «fin del arte» también implícito en estas formulaciones (pero que no tiene nada que ver con el tristemente célebre «fin de la historia» de Kojève)[4].

Por lo tanto, es plausible suponer que «el fin de la religión» se nos impone con la secularización y, probablemente, con la revolución de Lutero, que transformó una cultura organizada por la religión en un espacio en el que lo que aún se llamaba religión pasó a ser una cuestión esencialmente privada y una forma de subjetividad (entre muchas otras). En ese caso, podría deducirse que el apogeo del arte entendido como un vehículo de lo Absoluto llega en el periodo comprendido entre el Renacimiento y la Reforma y experimenta su florecimiento más extraordinario en ese siglo, normalmente caracterizado con el nombre de Barroco, que se abre con el drama shakespeariano y se cierra (estirando un poco la noción de siglo) con la construcción de la Vierzehnheiligen (o, tal vez, hasta con la elaboración del sistema tonal de Bach [véase la imagen 1])[5]. El Barroco es el momento supremo de la teatralidad, pues los isabelinos sólo fueron el preludio del teatro español (Calderón) y del clasicismo francés (sin excluir las algo menos ilustres piezas teatrales alemanas citadas en *El origen del Trauerspiel alemán* por Walter Benjamin): pero el drama incluye la aparición de la ópera (y quizá no sea del todo extravagante vislumbrar en aquellas formas tempranas la sombra proléptica del drama musical wagneriano).

Esta es una era pobre en muchas de las creaciones y experiencias que damos por sentadas: pobre en imágenes, anterior a la reproducción técnica,

para no hablar de la publicidad: no había radio ni diarios, ni siquiera una burguesía; pobre en sonidos instrumentales, salvo por ese instrumento rudimentario llamado la voz humana; pobre en ese rico trasfondo de sensación estética profunda que hace que nos sea tan difícil definir el arte en nuestra propia sociedad de imágenes y espectáculos pero que, entonces, estaba limitada a los momentos especializados y discontinuos de representación, de festivales, de interpretaciones corales y hasta de uso del espacio suntuoso que, en ese periodo, aún se confinaba a las iglesias y los palacios. Tenemos que tratar de imaginar una época anterior al cine (y anterior a la televisión); un mundo sin la novela; un mundo que, por lo tanto, es pobre en narrativa. La teatralidad representa, pues, la erupción puntual de la estética en este mundo recientemente secularizado, cuya principal emoción es la llegada inesperada a las aldeas campesinas desprotegidas de mercenarios extranjeros que saqueaban con la mayor crueldad: recuérdese que, para Nietzsche como para Artaud más tarde, la crueldad era una característica esencial del placer estético.

Estaba además el arte de las ciudades pequeñas y de la campiña de ese mundo cuyo deslumbrante epíteto *–barroco–* nos hace ver hoy trascendentes rayos de sol y un exceso de riqueza tanto en el ornamento físico como en el lenguaje; el placer estético limitado al impacto de un encuentro inesperado: el destello súbito de la visión de la *Crucifixión de san Pedro* de Caravaggio en un oscura capilla lateral de Santa María del Popolo, digamos (imagen 5). Hoy sólo podemos imaginar ese impacto; tendrá que ser un accidente, el aburrimiento de una tarde londinense en la National Gallery súbitamente transfigurado por la inmensa *Sansón y Dalila* de Rubens. Y, en realidad, todo el siglo, el largo siglo XVII, está allí, en el campo de fuerza entre Caravaggio y Rubens, la inmensidad de la lucha de esos cuerpos narrativos suspendidos en cegadora pintura al óleo ante nuestro incrédulos ojos.

Quiero examinar aquí las condiciones de posibilidad históricas de tales obras, pero primero haré constar en acta una famosa o, en realidad, infaustamente famosa generalización estética hecha por Nietzsche que, a primera vista, puede no parecer la referencia más obvia para el caso y, a decir verdad, podría parecer, a simple vista, el resultado del cruce de cables

de intereses completamente distintos. Lo cierto es que esta referencia de Nietzsche documenta lo que he estado tratando de teorizar como la aparición del afecto en la literatura del siglo XIX, manifestación de la que el mismo Nietzsche fue, en mi opinión, teórico y síntoma. Su caracterización de la estética entendida como cuestión fisiológica tendrá que bastar por el momento y lo que habrá que defender más tarde es la importancia de esta visión típicamente decimonónica (o «decadente») del siglo XVII. De todos modos, este es el pasaje que quería recordar:

> Para que haya arte, para que haya cualquier tipo de actividad o percepción estética, es imprescindible que se dé un requisito fisiológico: la embriaguez. Hasta que la embriaguez no haya acrecentado la excitabilidad de todo el mecanismo, el arte no aparece. Todas las clases de embriaguez, por diferente que sea su origen, tienen ese poder; lo tiene, sobre todo, la embriaguez de la excitación sexual, la forma más antigua y primitiva de la embriaguez. Como también la embriaguez que deriva de todos los grandes deseos, de todas las emociones fuertes; la embriaguez del festín, de la rivalidad, de la hazaña, de la victoria, de toda agitación extrema; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción; también la embriaguez que provocan ciertas influencias meteorológicas, por ejemplo, la embriaguez de la primavera o la influencia de narcóticos; finalmente, la embriaguez de la voluntad, de una voluntad cargada y distendida. La esencia de la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de energía acrecentadas. Por impulso de ese sentimiento uno se entrega a las cosas, las *obliga* a ceder, las violenta; a este proceso se lo llama idealización[6].

Al hablar de espiritualización, Nietzsche se refiere a esa «senda de distancia», a esa «formidable erosión de los contornos» evocada por Gide, y no a ninguna espiritualización ni dilución intelectualizante. Ahora bien, la palabra *Rausch* es, en este contexto, intraducible; Kaufman opta por «frenesí» *[frenzy]*, David Crell prefiere «rapto» *[rapture]:* una me parece, si no excesiva, demasiado cinética; la otra, demasiado mojigata y religiosa. Heidegger, por supuesto, no tiene necesidad de traducirla, pero interpreta ese estado como la forma primitiva de la voluntad de poder; por lo tanto, subraya ese «sentimiento de plenitud y de energía acrecentada» del que habla Nietzsche, sin llegar realmente a coincidir con la idea de la abierta borrachera fisiológica que toda la descripción nietzscheana pretende transmitir.

Por eso pienso que la palabra más directa «embriaguez» *[intoxication]* que usa Hollingdale en su traducción preserva las ambigüedades y las connotaciones múltiples del término alemán *Rausch.* Por lo demás, si intentáramos aseptizar este término remitiéndolo al canon nietzscheano y simplemente lo identificáramos con lo dionisíaco, habría que agregar que, en el segundo párrafo que sigue a este, Nietzsche evoca una «embriaguez» propiamente apolínea particularmente activa en los ojos, en lo visual (así como la forma elevada de lo dionisíaco anega el oído y encuentra esa elevación en la música).

No obstante, el *Rausch* apolíneo continúa siendo más enigmático: no está claro qué forma podría adquirir una «embriaguez de los ojos»; todo lo que conocemos en esa línea es el concepto de voyeurismo que puede tener o no alguna relevancia en esta cuestión, pero cualquier individuo comprometido con la experiencia de la pintura sentirá que falta una palabra para nombrar lo que es ciertamente una experiencia distintiva. En cuanto a Nietzsche mismo, no está de más señalar que no sólo tenía problemas oculares e insuficiencia visual crónica, complicada por sus casi permanentes dolores de cabeza, sino que, en general, las referencias a la pintura y las artes visuales están virtualmente ausentes de su obra, un curioso silencio para alguien dispuesto a hablar interminablemente de su gusto en otras artes. En suma, era más un *Ohrenmensch* que un *Augenmensch* y, por eso mismo, aparte de ciertas evocaciones estereotipadas de la estatuaria griega, era un hombre no particularmente inclinado a especular o teorizar sobre esa cuestión, aun cuando quisiera distanciar muy enfáticamente sus conceptos estéticos y, en particular, el apolíneo, de las opiniones habituales (alemanas) de lo clásico. De modo que hay una brecha conceptual que habría que salvar y que no creo poder remediar aquí.

Por el momento, estoy interesado en hacer una distinción histórica entre el afecto y la emoción y eso me motiva a entender el *Rausch* o la embriaguez nietzscheana como una explosión de afecto antes que como la expresión o la recepción simpática de tal o cual emoción identificada (Nietzsche permite, además, validar una teoría del afecto que lo formula como una innumerable escala de estados corporales que va desde la melancolía a la euforia, en estricto contraste con los objetos conscientes reificados

tabulados en las diversas «teorías de las pasiones» históricas y tradicionales)[7]. Los afectos son sensaciones corporales, estados conscientes de las emociones y un aspecto de mi indagación sobre estas diversas obras barrocas supone que el afecto irrumpe en la pintura en el momento del modernismo, el momento de Manet y el impresionismo, el momento en el que la sensación corporal se inscribe en la pintura al óleo. En ese caso, ¿qué es lo que vemos que ocurre con Caravaggio o Rubens? Salvo que sea la representación de una emoción en el contenido, si no ya la invocación retórica a una reacción emocional a la manera de la psicología aristotélica. En otras palabras, también quiero rechazar la solución fácil que sería interpretar el claroscuro de Caravaggio o las pinceladas de Rubens simplemente como anticipaciones de la propensión moderna a poner el medio como tal en primer plano.

Pero está claro que la historia del medio y de la técnica tendrá un papel importante en cualquier interpretación de estas obras; como está igualmente claro que la historia tendrá que entenderse en su intersección con la historia de lo social, esto es, con la historia de las relaciones humanas y las subjetividades históricas que estas producen, y también tendrá que tener en cuenta la relación del arte específico mismo con la narratividad y con la disponibilidad de vehículos narrativos en los cuales pueden ejercerse más plenamente ambos niveles: el de la tecnología avanzada del medio y el de la variedad de las relaciones e interacciones humanas desarrolladas en la esfera social. También sería interesante incluir separadamente aquí la acumulación de precedentes, de relatos y leyendas, en el caso de las artes narrativas, de precursores en el dominio de lo visual, de generaciones de ejercicios musicales en el auditivo: un nivel que puede, pues, identificarse con (o diferenciarse de) la evolución social de estatus del artesano y de la demanda económica de sus productos, lo que implica la evolución de su público.

La obra individual se sitúa en la confluencia de todos estos niveles o condiciones y, una vez más, podemos tomar la música como el ejemplo de lo que sucede cuando alguno de ellos está ausente; antes de la tonalidad, aún no era posible nada semejante a la aparición de lo absoluto musical, por ejemplo, de la extraordinaria multidimensionalidad de Beethoven. La falta

de alguna de estas condiciones también nos plantea una interesante cuestión histórica como es la de la gradual desaparición del drama trágico después del siglo XVII, por no mencionar la extinción de la épica como tal.

De todos modos, lo que nos interesa analizar aquí es, más bien, el florecimiento, la combinación única de posibilidades que puede explicar por sí sola que, en esa primera gran era secular que es el periodo barroco, se hayan dado los logros artísticos que he mencionado antes y que ahora quiero comenzar a abordar atendiendo a una acumulación de relatos y precedentes. Empecemos, pues, hablando de ese peculiar legado histórico y cultural que es el concepto del cuerpo de Cristo. No es posible concebir el desarrollo de las artes visuales en Occidente sin los recursos de ese cuerpo, desde su nacimiento a su agonía y muerte (y hasta su sexualidad, como lo ha mostrado Leo Steinberg en un ensayo no muy bien recibido por todos) [8].

Vale decir, el cuerpo de Cristo ha servido como laboratorio de innumerables experimentos en la representación del cuerpo en todas sus posturas y potencialidades, lo cual permitirá luego la representación teatral de escenas dramáticas –es decir, narrativas– igualmente innumerables en una versión mucho más dinámica y cinematográfica que las imágenes congeladas o instantáneas del Alto Renacimiento. Espero que no sea demasiado provocador afirmar que el cuerpo, en este sentido –lo llamaré el cuerpo narrativo en lugar del cuerpo tridimensional–, sólo surge verdaderamente en el periodo barroco en los óleos de Caravaggio.

Pero vayamos al caso particular de la crucifixión de Cristo, un rico e insólito recurso de los pintores occidentales. Dejando de lado las diversas acrobacias teológicas (a su vez, insólitos recursos de la filosofía occidental), lo que caracteriza de manera única a este tema es su identificación dialéctica de éxito y fracaso, de trascendencia y extinción, de vida y muerte (imágenes 2 y 3).

Podemos conjeturar que, anteriormente, estos opuestos eran distintos y estaban separados: los victoriosos, los saludables, los vivos, por un lado y, por el otro, los moribundos, los heridos, los mutilados y sufrientes. Aquí se unen, quizá por primera vez, los opuestos: la mortalidad puede expresar la resurrección; el sufrimiento físico y la agonía pueden significar la vida

transfigurada; la derrota y la ejecución, el triunfo y la victoria. Desde el punto de vista de la representación, la crucifixión da pues lugar a una revolución en cuanto a lo que puede significar y hacer la imagen del cuerpo humano orgánico, y esta es una revolución tanto conceptual como artística, una transformación en el plano de la ideología y también en el de la percepción. Supongo que aquí es posible ofrecer algún enfoque interpretativo de la posibilidad igualmente única del género teatral de la tragedia en ese mismo periodo, pero no quiero especular sobre eso en este momento.

Tal es, pues, la peculiar novedad ideológica que ofrece la crucifixión al contenido afirmativo de los cuerpos y estados corporales, hasta de los más innobles. Pero también ofrece algunos aspectos puramente físicos, así como nuevas posibilidades. Consideremos lo complicado que es bajar un cadáver de una cruz (imagen 9). Ciertamente podría ser un asunto cómico, como cuando, en *El segundo círculo* (*Krug vtoroy,* 1990) de Sokúrov, hacen falta toda clase de desesperadas maniobras gimnásticas para bajar un ataúd por una estrecha escalera, y no cuesta mucho imaginar a un puñado de feroces caricaturistas ateos haciendo lo mismo con el cadáver del Redentor. Pero esta hipótesis sólo nos ayuda a tener una sensación más precisa de lo que tuvieron que afrontar y quisieron afrontar los pintores de la gran narrativa para elaborar todas las posibilidades de este tema físico, tan raro como complejo.

La plasticidad del cuerpo ya pudo dramatizarse en la *Pietà* que, sin embargo, como veremos en breve, parece ser, ante todo, una ocasión de representar lo maternal (imagen 4). Aun así, la propiedad crucial del nuevo cuerpo narrativo –un cuerpo que hasta entonces quizá se había logrado principalmente en la escultura– es el puro peso y la pura masa. Se entenderá que la *Pietà* sólo transmite un sentimiento inerte de carga, mientras que Cristo clavado a tablas de madera que reposan en el suelo es, en este sentido, un recurso simplemente engañoso, aunque uno se sentiría más tentado a decir esto de *La crucifixión de san Pedro* de Caravaggio por toda clase de razones diferentes. Con respecto a la elevación, esta es ciertamente sublime (como atestigua su supervivencia en la famosa fotografía de Iwo Jima), pero la heroica tensión que pone en escena, la gravedad terrenal que

transmite, dan más valor a los cuerpos de los ejecutores de Cristo que a la divina forma misma (imagen 6); la elevación seguramente podría transmitir algo fisiológicamente más peculiar; me refiero, concretamente, al mareo del movimiento hacia arriba, como en las ejecuciones de *Salambó* de Flaubert, claramente un efecto que se condice más con la decadencia del siglo XIX que con las personas que estamos analizando aquí[9].

Luego sólo el descendimiento de la cruz cumple el propósito: la articulación múltiple de las coyunturas del cuerpo aparece dramatizada en una variedad de maneras que sería difícil tratar de representar en cualquier otra postura. Podemos proponer la hipótesis de que, sólo después de este ejercicio, el cuerpo humano pudo ser representado en la inmensa variedad de gestos y posiciones que requería la pintura apropiadamente narrativa que nos ocupa. Dicho de otro modo, el cuerpo de los teatros anatómicos fue casi el requisito previo para que se lograra una representación anatómicamente correcta del cuerpo en una única postura estática; sólo la anatomía del cuerpo en movimiento mientras se lo baja laboriosamente de la cruz demuestra las posturas múltiples que es capaz de adoptar. Sólo esta maleabilidad abre luego la posibilidad para que emerja lo que hemos llamado el cuerpo narrativo.

A este primer conjunto de posibilidades debemos agregar ahora la cuestión de la gravedad, del peso y la masa y, mejor aún, del peso muerto del cuerpo muerto, que completa las lecciones abstractas de tridimensionalidad desarrolladas en las primeras pinturas. Es paradójico que el peso del cuerpo muerto, como sólo puede experimentarse dramáticamente aquí y no en la postura decúbito prono de las figuras supinas del teatro anatómico, deba ser lo que añade la posibilidad de vida narrativa a la forma humana; y, ciertamente, uno no quiere explotar esta paradoja de maneras filosóficamente ingeniosas: la unión de los opuestos, la muerte o finitud es lo único que hace posible la vida, etc. Tal vez en lo único que habría que hacer hincapié es en el modo en que la potencialidad de nuestros cuerpos, no sólo para actuar y moverse, sino también para devenir la pura masa del objeto inorgánico –quizá esta potencialidad por sí sola–, añade verdadera materialidad a nuestras ilusiones antropomórficas y hace posible una pintura verdaderamente materialista. Por extraño que

parezca, lo que nos deja anonadados y nos detiene frente a estos inmensos lienzos es el peso de ese cuerpo muerto; ese peso es lo que permite que la nueva iluminación pictórica se vuelva espectacularmente operativa, y es también lo que deja abierta la posibilidad de lo que Lyotard habría llamado la investidura libidinal de esas formas, algo que todavía no está presente en toda su intensidad en Miguel Ángel ni en Mantegna; por ejemplo, el escorzo de las piernas de Cristo es, en mi opinión, una imagen notable (imágenes 7 y 8), pero no del mismo orden que los pies sucios de la Madonna en la muerte que tanto escandalizó a sus patronos originales y permitió a un joven y entusiasta Rubens agenciarse un caravaggio de incalculable valor para sus propios empleadores de Mantua (imagen 8)[10]. Quiero sostener que la investidura libidinal –algo bastante más complicado que el mero interés sensual– es una experiencia radicalmente nueva y radicalmente diferente que tal vez comience a darnos alguna pista de la naturaleza real de ese *Rausch* visual o apolíneo, esa embriaguez o hasta frenesí de la mirada que Nietzsche sólo pudo anotar de pasada. Esto parece ser también algo más que la mera exploración teleológica adicional y el desarrollo de la perspectiva, aunque yo no tengo el conocimiento técnico para argumentar adecuadamente este aspecto.

Gestualidad, peso muerto: ahora tenemos que agregar una propiedad final de los innumerables descendimientos de la cruz y me refiero a una propiedad que es por completo de otra índole. Pues el cadáver solitario en esta particular situación tiene una cualidad muy especial que aún no ha sido mencionada: para bajarlo de la cruz, hacen falta muchas manos; es imposible hacerlo sin un grupo de otros seres vivos que lo rodeen; por extraño que suene, el cadáver es, por lo tanto, necesaria y profundamente colectivo. Pues aquí el objeto individual, hasta el cuerpo individual, no puede existir aisladamente; no puede sentarse para posar para su retrato individual, por así decirlo: exige manipulación, está definido por la tarea que realizan una cantidad de individuos vivos, algunos que lanzan advertencias y voces de mando, otros que sostienen un brazo inesperadamente colgante contrabalanceando los efectos de la gravedad que no fue tenida en cuenta o afirmándose para alzar un bulto prácticamente insostenible. Y así resulta que ese repositorio de todas las posturas de que

es capaz el cuerpo humano que es el cadáver mismo propicia la presencia a su alrededor de una inmensa variedad de posturas y posiciones vivas en su entorno colectivo: una variedad de poses tensas inmensamente más numerosas que la lucha de uno o dos hombres por mover una cosa o, en realidad, para levantar una pesada cruz en el aire. De manera que, ya entonces, cuando hablamos del descendimiento de la cruz, estamos invocando necesariamente una totalidad social; una colectividad que es, a su vez, la condición para la clausura de la pintura como un mundo completo y la completitud de lo que se extiende dentro del marco y llena nuestra mirada.

Después de este momento, los pintores son, pues, capaces de prescindir del pretexto textual inmediato, la crucifixión misma, y recrear estas posibilidades en una variedad de otras situaciones, como en aquellos martirios de Caravaggio que no incluyen el acto del descendimiento como tal. De hecho, ya no necesitan incluir en modo alguno la tradición religiosa, y así llego ahora a la pieza principal de mi exposición, suficientemente bíblica en su referencia pero extraordinariamente secular en su ejecución y en sus implicaciones; estoy hablando de esa gran obra que es el *Sansón y Dalila* de Rubens.

También en este caso tenemos ante nuestro ojos un peso muerto, pero es el peso muerto de un cuerpo durmiente y, sin embargo, ese cuerpo participa de lo que un antiguo adagio popular llamó una especie de muerte:

> *Le sommeil d'amour dure toujours...* [El sueño de amor dura para siempre...]

Este es en realidad el sueño de amor, la gratificación más exhaustiva, en una pintura que, a diferencia de cualquier otra obra de Caravaggio (o de Rubens mismo), huele prácticamente a sexo. Por consiguiente, lo libidinal es aquí no nuestro concepto postestructuralista estándar del deseo, sino quizá esa cosa no freudiana, antifreudiana y no lacaniana que es el deseo tan plenamente satisfecho que su sueño es, en sí mismo, una forma de trascendencia. Esta es una unión mucho mejor de la vida y la muerte que cualquier crucifixión, en su puro peso corporal; y Sansón, seguramente, es más sólido y macizo que cualquier Cristo, apenas su brazo colgante es más

materialista y carnal, tanto en su fuerza como en su abandono, que todo el cuerpo de Cristo.

El brazo colgante por sí solo determina una posición de los miembros y de todo el cuerpo comparable con los descendimientos que hemos descrito y que, sin embargo, articula su marco en un reposo tan electrizante como la muerte y la transfiguración del cuerpo en los esquemas rivales.

Así, el peso muerto del sueño profundo poscoito es la vida orgánica misma, y las legendarias y heroicas hazañas de Sansón se reflejan de manera más plena y fascinante en esta inmovilidad electrizante que en cualquier pintura de acción o en cualquier proeza individual. Tampoco es pornografía pues, en mi opinión, sea cual fuere la hazaña sexual putativa que pueda pensarse que queda documentada en la obra, se desvía hacia la vida misma en el cuerpo narrativo profundamente dormido. Schama cree que, seguramente, «las agonías del transporte sexual se resumen en la líquida seda escarlata del vestido de Dalila», aunque también describe a Sansón como «el patético bruto, la omnipotencia que se ha vuelto impotente»[11]; una visión que no coincide de ninguna manera con la mía, salvo que la palabra «bruto» sólo signifique aquí una fuerza que, de algún modo, está más allá de lo humano y de sus categorías y caracterología (pero véase el *San Cristóbal* [imagen 10]). Este Sansón ciertamente no está genéticamente emparentado con ninguna otra figura humana de la pintura, pero ello se debe a que el héroe, o el superhombre nietzscheano, está directamente más allá de esas categorías. Pero también lo estaba Cristo, y lo que tenemos que entender es de qué manera este tipo de apoteosis del cuerpo narrativo debe ser necesariamente diferente y más grande que el espectador…, así como la pintura misma debe ser enorme y los colores deben ser sobrehumanos: la tela barroca no es como ninguna que hayamos tocado nunca, las gemas (cuando hay alguna) son más intensas que los ojos humanos normales, las acciones mismas transmiten la convulsión de un terremoto. En esta prodigiosa ampliación de los sentidos, el espectador se sumerge en un *Rausch* o una embriaguez apolínea de la mirada totalmente diferente de los frenesíes dionisíacos de la música o, tal vez, del lenguaje poético. Este es, en realidad, el sentido en que Milton y no Shakespeare es el equivalente más destacado en el lenguaje barroco:

Llegó entonces la calma noche y el plomizo crepúsculo
lo vistió todo con su grave manto.
El silencio acompañaba a animales y aves,
ellos a sus lechos de hierba, estas a sus nidos.
Todos enmudecieron, salvo el vigilante ruiseñor;
que entonó toda la noche su amoroso contrapunto.
El silencio estaba complacido.

(*El paraíso perdido,* IV, 598-605)

El lenguaje deliciosamente en sordina de Milton no sólo embellece un arte pictórico italianizado; tampoco se olvida del espectador:

Inefable deseo de ver y conocer
todas sus admirables obras, pero, sobre todo, el hombre,
objeto principal de su deleite y su favor.

(*El paraíso perdido,* III, 661-664)

Sólo hay que agregar lo obvio, es decir, que el Sansón de Milton no es la secuela de ese triunfo sensual de Rubens sino, más bien, la expresión de la experiencia de la derrota política, de la desolación que sigue al desplome del entusiasmo revolucionario sobrehumano.

Además del nivel iconológico del sueño de Sansón (como una variante de la *Pietà*), así como lo que podríamos llamar la investidura libidinal de esta figura, también podemos observar su valor en un nivel formal o narrativo. El enfoque de este momento del arte narrativo tomó un camino que atraviesa y supera la problemática que abordó Lessing con su *Laocoonte;* esto es, esa narrativa que consiste en elegir el «momento óptimo» de una acción, el momento en el que todas las diversas acciones individuales y sus distintas temporalidades coinciden en un único punto de crisis excepcionalmente visible.

«Los objetos que existen uno junto al otro *(Nebeneinander)* o cuyas partes existen una junto a la otra se llaman cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son el objeto propio de la pintura. Los objetos que se suceden unos a otros en el tiempo *(Nacheinander),* o cuyas partes se suceden unas a otras en el tiempo, se llaman acciones *(Handlungen).* Son, en consecuencia, los objetos de la *Poesie* (de la literatura, en este caso

narrativa) [...]. La pintura, en la coexistencia de sus composiciones, sólo puede emplear un único momento de acción y, por lo tanto, debe elegir el momento más cautivador, aquel que nos permita comprender más claramente *(am begreiflichsten)* lo que precedió y lo que seguirá a ese momento en el tiempo»[12].

Está bastante claro que mi tesis quiere proponer una síntesis de estas dos dimensiones: los cuerpos propiamente narrativos que trascienden la linealidad de la *Nacheinander,* ese momento tras momento, ese antes y después en el tiempo. Esto implica que existen dos clases de tiempo, un presente absoluto y una temporalidad cronológica o sucesiva que va desde el pasado al futuro, pero no puedo extender aquí este argumento.

Pues el énfasis que pone Lessing en el momento en cierto modo lo cosifica y produce una especie de temporalidad lineal que tiene sus equivalentes o reproducciones más evidentes en otros medios: el cuadro congelado de un filme, por ejemplo, o el cuadro vivo alguna vez muy popular en el teatro, en el que súbita e inesperadamente todos los actores aparecen juntos en el escenario y posan formando una famosa pintura del periodo. (El equivalente fílmico de esos cuadros sería el célebre momento de *Viridiana,* de Luis Buñuel, cuando el festín de los pordioseros queda detenido en las posturas de *La última cena* de Leonardo.) Asimismo, hay interesantes obras contemporáneas que, adaptando la versión salón de alta sociedad de la charada, hacen de este dispositivo formal una meditación sobre la representación misma y le dan un giro profundamente modernista: pienso en *La hipótesis del cuadro robado* de Raúl Ruiz o en las videoinstalaciones de James Coleman.

Detrás de estas versiones del cuadro, se oculta, sin embargo, no sólo una construcción específica de la temporalidad alrededor del «momento», sino también un modo específico de expresión (lo que equivale a decir, de actuación y mimesis teatral): aquí incluyo la gesticulación florida y las muecas faciales que llegan a ser un muestrario de estilos codificados, como los que ganaron mala fama por caracterizar lo peor de la actuación del cine mudo (y de la ópera del periodo). Este es, pues, el estilo fisiognómico que amenaza la estética del momento óptimo: un conjunto de signos concebidos para que el espectador los interprete y para transmitir la significación de las

acciones o las reacciones de cada uno de los participantes del cuadro. Este llega luego a ser el estilo convencional de la pintura narrativa barroca de bajo nivel y hasta el mismo Caravaggio no estuvo exento de su influencia, como lo atestiguan las muecas de horror o asombro con que dota a los espectadores que aparecen en sus pinturas y con las que, retóricamente, nos pide que compartamos sus reacciones (imagen 11).

Pero el sueño de Sansón en la obra que analizamos evita totalmente esta estética. Bien podría parecer que la pintura se expone a todos los peligros de la estética del momento óptimo: la anciana que sostiene el candelero, el joven que corta un mechón de cabellos o los hombres armados esperando junto a la puerta abierta. Sin embargo, todos esos son procesos temporales y no momentos aislados en la temporalidad de un acontecimiento que está desarrollándose. Pero, ante todo, lo que transforma los cuerpos reunidos aquí y eleva su coyuntura por encima de la temporalidad lineal aditiva es el sueño pesado de Sansón, pues el sueño no es exactamente un acontecimiento que puede detenerse fotográficamente. Aun en el tiempo, pesa en la acción como una fuerza de gravedad; su intensidad inmóvil arrastra todo lo demás a la temporalidad de un mundo diferente y de una representación diferente: un cuerpo narrativo que transforma la naturaleza misma de la narración como tal.

Por otro lado, alguien podría sostener que, desde una perspectiva narrativa, la prehistoria de Sansón es menos importante que su destino subsecuente y que, para muchos, la narrativa de este episodio –el de la esquila del cabello y la pérdida de su fuerza sobrehumana– es sólo el preludio del clímax, es decir, el momento en el que, mucho después de quedar ciego, Sansón recobra milagrosamente sus poderes para poder derribar el templo pagano sobre las cabezas de sus enemigos (y la suya propia): una proeza –una especie de explosión suicida– que restaura su gloria y su condición de héroe legendario. En otras palabras, lo que constituye el verdadero destino de Sansón y, por ello mismo, hace memorable esta narrativa no es el episodio de Dalila sino ese acto final heroico de sacrificio de sí. Si así fuera, el momento que Rubens inmortaliza es, pues, secundario en relación con una mucho más amplia *cronología* narrativa ausente.

Pero con idéntica plausibilidad podría argumentarse (es decir, es lo que argumentaré ahora) no sólo que la pintura de Rubens reconoce esa narrativa tradicional y de alguna manera la reestructura, sino que, además, la desnarrativiza. En mi propia jerga, diré que Rubens repudia el tiempo cronológico –el pasado-presente-futuro del destino– a favor de una especie de presente eterno de la conciencia. Esta es una sustitución que, mediante la figuración, permite el contenido de la narrativa. La figuración era el método por medio del cual el cristianismo adaptó los relatos del Antiguo Testamento a las revelaciones del Nuevo: por ejemplo, la ceguera de Sansón prefiguraría proféticamente la muerte y el descenso al infierno de Cristo, y su destrucción final del templo anunciaría la resurrección de Cristo. Pero, en el reverso de la figuración que comienza a ocupar su lugar en esta era secular de la que Rubens es uno de los máximos maestros, la ceguera ya no es la figura que todavía expresaba tan potentemente Milton:

> ¡Oh, tinieblas, tinieblas, tinieblas en pleno fulgor del día...!
> El sol es para mí oscuro
> y silencioso como la luna
> cuando abandona la noche
> oculta en la vacía cueva de su interlunio...
>
> (*Sansón agonista,* 80, 86-89)

Creo que lo que pasa en la versión de Rubens es que el pintor ha tomado e investido toda la temática de la ceguera y la luz en la nueva imagen de este libidinal sueño profundo que he estado describiendo y que es, en sí mismo, una nueva síntesis entre cuerpo y espíritu, una inmanencia de la vida en el que la vista se proyecta dialécticamente hacia fuera y se transforma en la mirada del espectador, así como la conciencia y la vista quedan apartadas tanto del espíritu como de la luz y devienen algo más en la figura de Dalila, hacia quien nos volvemos ahora, junto con los demás actores de esta extraordinaria escena.

Claramente, Dalila marcará el sitio de múltiples indagaciones, no sólo sobre las mujeres de Rubens en general –y un enfoque más feminista de esta pintura en particular (que, en mi opinión, no representa realmente la

batalla de los sexos)–, sino también sobre la lectura específica del relato bíblico que hace Rubens.

Sin duda, el relato bíblico no es muy explícito sobre el tema de Dalila (en realidad, Milton agrega el detalle del matrimonio de ambos, que no está presente en el texto bíblico) y, aun cuando la vieja bruja con la vela corresponda a la iconografía tradicional de la alcahueta y la madama del burdel desde *La Celestina* en adelante, la narrativa bíblica no identifica a Dalila con una prostituta y ni siquiera infiere que no sea hebrea, aunque el Sansón histórico parece haber tenido debilidad por las mujeres extranjeras, a pesar de pertenecer a una secta ortodoxa y particularmente asceta (los nazareos): de ahí la prohibición de cortarse el cabello. Por lo tanto, no está claro si Dalila es una patriota o un mero agente a sueldo.

Siempre hemos estado demasiado dispuestos a ver a Dalila a la luz y en la perspectiva del relato bíblico: como ya lo he señalado, aunque en el famoso episodio del Libro de los Jueces no haya nada que confirme su participación en la más antigua de las profesiones (por supuesto, uno no olvida que la segunda más antigua es el espionaje), tampoco hay nada que permita identificarla como filistea o palestina. Por consiguiente, sería razonable preguntarse si no podríamos ver el episodio –teniendo muy en cuenta su propia participación en él– desde un punto de vista diferente. En realidad, Susan Ackerman se hace precisamente esa pregunta en su estudio sobre el tema: «¿Y si el Libro de los Jueces hubiera sido escrito por un filisteo?». Y llega a una conclusión sorprendente: «Sansón es tan torpe en su papel de héroe israelita que casi parecería que Jueces 14, 1 a 16, 22 hubiera sido escrito por un filisteo»[13]. En ese caso, el foco mismo del relato se desplaza y Dalila deviene su heroína, una perspectiva que queda luego confirmada al compararla, como hace Milton, con las otras grandes heroínas bíblicas (e israelitas) Judit y Jael, quienes triunfan igualmente sobre opresores masculinos y extranjeros:

> Seré nombrada entre las más famosas
> mujeres en solemnes festivales,
> vivas y muertas, como aquella que, por salvar
> a su país de un feroz destructor, eligió,
> por encima del vínculo nupcial [...].

(*Sansón agonista,* 982-986)

Con todo, esta no es exactamente la heroica figura que encontramos en la Judit de Caravaggio, por ejemplo (imagen 12); ni tampoco constituye Dalila, para situarla más específicamente dentro del canon de Rubens, el epítome de ninguna de las características del célebre desnudo voluptuoso de Rubens (imagen 13) que lo enemistó con tantos espectadores contemporáneos y contribuyó no poco al hundimiento de la reputación de este artista que alguna vez fue «el pintor más grande del mundo». Los delicados rasgos de Dalila en realidad se asemejan mucho más a los grandes retratos que pintó Rubens de sus propias esposas (imágenes 14 y 15), que a las diversas diosas extáticas o temerosas cuyos carnosos pliegues son el eco de la musculatura excesiva del héroe masculino tipo de Rubens (un exceso que, en esta obra en particular, también está disminuido por el sueño mismo), pues desnarrativizar también significa virtualizar la acción como tal, acción que necesariamente existe en un continuo de pasado, presente y futuro. Y la neutralización de la acción significa, pues, músculos flojos, ya sea que estemos hablando de hombres en lucha o de desnudos supinos...

En cuanto a Dalila, podemos señalar también que, aparte del héroe, ella es el único personaje de esta escena que no está haciendo nada, que no está comprometida en tal o cual proyecto (pues hasta el sueño de Sansón es aquí una forma de acción y de goce). Dalila tampoco es, precisamente, una observadora (privilegiada o no): su punto de vista, en ese sentido, no es el mismo que tenemos nosotros, el del espectador; el suyo más bien hace brotar de sus rasgos esa calma y lucidez preternaturales que pueden interpretarse como un tipo de efecto poscoito diferente del de Sansón (sin que haya necesariamente que transformar esto en una alegoría de género) y que, en muchos sentidos, fija la atmósfera de la pintura en su totalidad y la suspende en un momento sereno más allá de la tragedia o el drama (sin dejar de mantenerla firmemente en el centro de la narrativa como tal).

Es de gran significación la neutralidad de la expresión de Dalila: en ella no podemos detectar el odio al varón bastante común cuando la mujer está en una posición subalterna; tampoco percibimos ninguna gran emoción por su victoria última. Podría tratarse de simple indiferencia ante el

acontecimiento del que ella es un mero instrumento (la presencia de la figura que, en realidad, ejecuta el corte fatal ya podría parecer que disminuye su propia centralidad e importancia). O, con un poco de buena voluntad, hasta podemos imaginar que detectamos una nota de simpatía si no ya una expresión casi maternal. Esta interpretación final podría encontrar alguna evidencia improbable en las estatuas que coronan la escena –parecen representar a una madre y a su hijo–, pero también nos remite al texto original y tal vez al único detalle de interés real para Rubens en su composición: «Y ella lo hizo dormir sobre sus rodillas» (Jueces 16, 9); un dato que, salvo para el artista, parece bastante innecesario y tal vez hasta incomprensible.

No obstante, lo que hace la postura en nuestro contexto presente es reactivar toda la tradición de la Pietà a la que ya nos hemos referido y no sólo para asimilar figurativamente a Sansón con Cristo sino, además, para identificar su sueño de amor con la muerte de una manera que no sea el convencional doble sentido.

Pues a todas estas lecturas o interpretaciones alternativas de la Dalila de Rubens yo prefiero oponerles la siguiente: la expresión de Dalila transmite cierta conciencia lúcida e impersonal que se corresponde con el saciado sueño profundo de Sansón. Esta no es completamente una alegoría de la mente y el cuerpo y, sin embargo, si la proyectamos a un nivel metafísico, podría tal vez darnos un indicio de la intensidad de la coexistencia; no ya la relación entre dos personas o dos personajes, sino una superposición de dos dimensiones totalmente inconmensurables, en este sentido próximas al par de atributos de la sustancia de Spinoza, el pensamiento y la extensión (la *Ética* es, por supuesto, otra obra maestra del Barroco). Si fuera así, estamos frente a un fenómeno que nos permite vislumbrar qué puede haber querido decir Hegel cuando afirmaba que el arte, en el momento histórico adecuado, puede de alguna manera transmitir lo Absoluto; o lo que significaba Deleuze cuando decía que la pintura también produce conceptos, aunque de un tipo pictórico antes que abstracto-filosófico.

En todo caso, lo que yo sostengo aquí es que, para llegar a capturar con cierta aproximación lo verdaderamente extraordinario de la visión de Rubens es necesario abordar la figura de Dalila interpretando lo que sólo

puede llamarse una absoluta quietud y una lúcida conciencia universal sin contenido. Me refiero a la relación de la pintura con la cronología temporal como tal: está fuera del tiempo; ni siquiera hay un presente, mucho menos la imagen congelada de tantas otras pinturas narrativas, que se ajustan a la fórmula del momento óptimo del drama o el movimiento o la acción de Lessing. Esta peculiaridad temporal también explica la cruda inmediatez de la pintura en su espacio de exhibición.

Por otro lado, si parece deseable marcar aquí alguna diferenciación de clase, esta seguramente radica en la distancia de la obra de aquellos públicos absolutistas o del feudalismo tardío con los que convencionalmente se asocia al magnífico Rubens, las cortes que le encargaban retratos y escenas históricas, y la Iglesia de la Contrarreforma, que le dio la oportunidad de realizar espléndidos retablos. Esta pintura particular le fue encargada por el alcalde de Amberes quien, presumiblemente, era católico, como el propio Rubens. Aun así, el trasfondo bíblico y las secularidad de la obra seguramente le prestan un tenue sabor del protestantismo que triunfaba entre la vecina burguesía holandesa, lo que la distancia nocionalmente del resto de la obra de Rubens (de hecho, se ha argumentado que directamente el cuadro no le pertenece) [14]. Sin embargo, la dinámica de clase sugerida aquí no propone una afiliación de clase burguesa en oposición a la aristocrática, sino que las relaciones de clase del futuro la posicionan en un espacio sin clases (antes de que la revolución burguesa redefina esa clase como una entre otras). Dicho de otra manera, la abolición del orden feudal que determina la revolución aquí es aún una perspectiva utópica en la que las clases mismas desaparecen (a diferencia de lo que ocurre cuando esa revolución realmente se impone, tanto en Holanda como en la misma Francia).

Creo que, en todo caso, la extraña imperturbabilidad de Dalila significa todo eso y unifica la obra en otro sentido; la hace por completo diferente de la mayoría de las escenas dramáticas. Pero aquí corresponde pasar a analizar lo que, tal vez, sea el detalle más peculiar de esta pintura, un detalle también sugerido por el texto bíblico en las líneas inmediatamente posteriores a las que he citado antes: «Y llamó a un hombre para que le rapara las siete guedejas de su cabeza» (Jueces, 16, 19). Sí, en retrospectiva,

parece como si Dalila estuviera contemplando una operación que ella misma ha dictado y como si el joven fuera alguna especie de sirviente. Nuestras propias asociaciones contemporáneas probablemente tenderían a identificarlo con un joven burócrata al servicio del Estado; un agente de la CIA en entrenamiento, o un pasante de traje oscuro de los grandes monopolios, bancos, compañías de seguros o multinacionales, es decir, todos aquellos que tienen intereses vitales en juego en la conspiración esencialmente política. No obstante, ahora creo que es una figura demasiado insignificante siquiera para alcanzar ese estatus, y la atención embelesada que pone en su tarea, la habilidad manual y la competencia con que toma el rizo, lo señalarían, igual que a la anciana que también ha sido emplazada a iluminar la operación, como parte del séquito de Dalila –algo que no hace sino aumentar el poder y centralidad de esta, algo que la posiciona como la protagonista de la obra–. Hay, pues, un movimiento desde Sansón a Dalila misma que organiza el deslizamiento de la atención del espectador y nos reorienta desde el primer foco abrumadoramente libidinal a un comprensión del proyecto más político en el sentido de tácticas y operaciones.

En el otro extremo de este desplazamiento de derecha a izquierda, nuestra mirada retorna, en un potente rebote, a la puerta del ángulo superior derecho donde los emisarios del poder del Estado aguardan el desenlace y el significativo cambio en las relaciones de poder que implicará haber desarmado e incapacitado al héroe. El representante civil del Estado es aún un observador en las tinieblas, pero el personal militar aparece iluminado por su propia claridad distante. La historia misma está aquí a punto de irrumpir en el espacio de la pintura y de transformarlo todo, barriendo lo anterior a su paso y abriendo el camino para nuevas narrativas y nuevos episodios como el elaborado por Milton. El lugar de la historia está, pues, marcado e incluido en esta totalidad suspendida; su presencia completa la totalidad mientras se reserva aún para sí la llegada del futuro. La espera es, pues, uno de los elementos más potentes del conjunto; un tipo de emoción, si no ya una pasión, que adquiere derecho propio. La espera es la presencia real del Tiempo mismo, personificada y detenida ahora en una figura representacional, sólo superada por su incorporación.

Así es como el pasado y el futuro son arrastrados a formar parte de este presente; esta es la temporalidad del destino y su sucesión cronológica: la elección de Sansón y su ulterior redención; las retenciones y protensiones como las habría llamado Husserl, dimensiones externas de tiempo externo al presente: las narrativas temporales de destino ahora incorporadas nuevamente a ese presente pintado e interiorizado o desnarrativizado de tal manera que los cuerpos pintados ahora las incluyen. Este es un presente perpetuo del lienzo, una especie de autonomía estética por completo diferente de ese momento seleccionado y congelado que Lessing imaginó como la transferencia de la narrativa al arte visual.

Sus condiciones de posibilidad son técnicas –el completamiento de la representación perspectiva en el gran avance que logra Caravaggio– e históricas: la culminación de una edad secular, así como el enriquecimiento que producen en las narrativas de destino las subjetividades de la era de Shakespeare; en suma, una coyuntura histórica única que ya no volverá pero que, ciertamente, podemos caracterizar como un primer momento distintivo del realismo.

En cuanto a la significación de la pintura, quizá el término es inapropiado. Una lectura alegórica anticuada podría interpretar nuestra pintura, como ya lo he sugerido, atendiendo a una intersección de conciencia y cuerpo amenazada por el par de fuerzas externas equivalentes de la tecnología burocrática y el poder del Estado que prefiguran el momento del absolutismo. Si una interpretación semejante nos hace sentir incómodos, ello se debe a que la pintura bien puede inspirar esos pensamiento o esas significaciones, pero, si los inspira, lo hace, como diría Deleuze, de una manera pictórica: hace pensar en conceptos de pintura al óleo y no de intelección abstracta... *No hay relación sexual:* a través de esta hendidura o brecha fluyen ahora todas las oposiciones binarias ideológicas escurriéndose como pus o toxinas en la naturalización del sexo: la batalla de los sexos, seguramente, su transformación virtual en dos especies, pero también mente o espíritu contra cuerpo o materia; israelíes contra palestinos (el primer mundo contra el tercer mundo); la belleza contra lo sublime; el Estado contra el terror (o los nómadas); la política contra la sexualidad (lo público contra lo privado); la fuerza contra el poder (salvo que sea

violencia); uno hasta espera que, en cualquier momento, llegue lo global contra lo local, seguido por toda la escolta metafísica del espacio contra el tiempo para reforzar la apropiación de tierras contra la revolución misma. En estas oposiciones, el rebote de la pelota ética toca primero uno de los términos y luego el otro, pasa hacia delante y hacia atrás de uno y otro (acoplados como están por la historia), certificando ahora que uno es bueno y el otro malo hasta la inevitable alternancia e inversión, perpetuando así la calma apolínea sin tiempo de las dos figuras eternas.

La fórmula alegórica sólo sería útil si nos ayudara a transformar nuestra contemplación visual de esta imagen en un encuentro de dos dimensiones del ser que tenga todo el impacto de una colisión física y toda la intensidad de un acontecimiento. Este acontecimiento es lo que recibimos con una embriaguez nietzscheana o dionisíaca. La pintura narrativa del Barroco marca, pues, una especie de primera aproximación a la inmanencia, a una autonomía estética muy diferente de la posterior era modernista como tal. Y completa así la noción de Hegel de una situación en la que, durante un tiempo, el arte constituye un vehículo de lo Absoluto: pues lo Absoluto emerge, justamente, de esa inmanencia del cuerpo narrativo.

[1] En aras de la claridad, hemos optado por mantener en todo el libro los términos «modernismo» o «modernista», que no han de tomarse en el sentido en que se emplea usualmente en el ámbito hispánico para referirse a un Rubén Darío en literatura, o al *Art Nouveau* y corrientes similares –*Sezession, Jugendstil*– en artes plásticas, sino más bien en el de la renovación literaria y, por extensión, artística del *modernism* anglosajón. *[N. del E.]*

[2] José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 [ed. cast.: *La cultura del Barroco,* Madrid, Ariel, 1975].

[3] G. W. F. Hegel, *Aesthetics,* trad. de T. M Knox, 2 vols., Oxford, Clarendon, 1998.

[4] Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel,* Ithaca, Cornell University Press, 1980 [ed. cast.: *Introducción a la lectura de Hegel,* Madrid, Trotta, 2013].

[5] Wylie Sypher quizá sea el primero en plantear en inglés estas periodizaciones en la esfera de la literatura. Véase su *Four Stages of Renaissance Style,* Nueva York, Dobleday, 1955.

[6] Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols,* trad. de R. J. Hollingsale, Londres, Penguin, 1968, pp 82-83 [ed. cast.: *El ocaso de los ídolos,* Barcelona, Tusquets, 1998].

[7] Mi análisis del afecto (que presento en *Antinomias de realismo*) fue concebido como una postura en oposición binaria o estructural a lo que llamo la emoción identificada, cuyos sistemas alegóricos proyecto estudiar en un próximo trabajo sobre la alegoría.

[8] Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ,* Nueva York, Pantheon, 1983 [ed. cast.: *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno,* Madrid, Hermann Blume, 1989].

[9] Gustave Flaubert, *Salammbô,* cap. 14, «Le défilé de la Hache»:

> Quelques-uns, évanouis d'abord, venaient de se ranimer sous la fraîcheur du vent; mais ils restaient le menton sur la poitrine, et leur corps descendait un peu, malgré les clous de leurs bras fixés plus haut que leur tête; de leurs talons et de leurs mains, du sang tombait par grosses gouttes, lentement, comme des branches d'un arbre tombent des fruits mûrs, —et Carthage, le golfe, les montagnes et les plaines, tout leur paraissait tourner, tel qu'une immense roue; quelquefois, un nuage de poussière montant du sol les enveloppait dans ses tourbillons; ils étaient brûlés par une soif horrible, leur langue se retournait dans leur bouche, et ils sentaient sur eux une sueur glaciale couler, avec leur âme qui s'en allait [...].
>
> Au milieu de leur défaillance, quelquefois ils tressaillaient à un frôlement de plumes, qui leur passait contra la bouche. De grandes ailes balançaient des ombres autour d'eux, des croassements claquaient dans l'air; et comme la croix de Spendius était la plus haute, ce fut sur la sienne que le premier vautour s'abattit.

> Algunos, que primero se habían desvanecido, acababan de reanimarse con la frescura del viento, pero permanecían con el mentón hundido en el pecho y sus cuerpos se deslizaban un poco hacia abajo a pesar de que los clavos de los brazos estaban fijados más altos que la cabeza; de los talones y las manos les caían lentamente grandes gotas como caen las frutas madura de las ramas de un árbol... Y Cartago, el golfo, las montañas y las llanuras, todo, a sus ojos, parecía girar como una inmensa rueda; a veces, una nube de polvo que se elevaba desde el suelo los envolvía en sus remolinos; una sed terrible los abrasaba, la lengua se les retorcía en la boca y sentían que un sudor glacial les corría por el cuerpo con el alma que los abandonaba [...].
>
> En medio de su desfallecimiento, a veces se estremecían al sentir el roce de plumas que les raspaba la boca. Grandes alas mecían sombras a su alrededor, graznidos resonaban en el aire y, como la cruz de Espendio era la más alta, sobre ella se abatió el primer buitre.
>
> [Gustave Flaubert, *Salambó,* cap. 14, «El desfiladero de Hacha».]

[10] Mark Lamster, *Master of Shadows,* Nueva York, Doubleday, 2009, p. 34.

[11] Simon Schama, *Rembrandt's Eyes,* Nueva York, Random House, 1999, p. 142 [ed. cast.: *Los ojos de Rembrandt,* Barcelona, Plaza & Janés, 2002].

[12] G. E. Lessing, *Laokoon,* Stuttgart, Reclam, 1964, pp. 114-115 [ed. cast.: *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía,* Barcelona, Herder, 2014].

[13] Susan Ackerman, «What if Judges Had Been Written by a Philistine?», *Biblical Interpretation* 8:1 (2000), pp. 33-41.

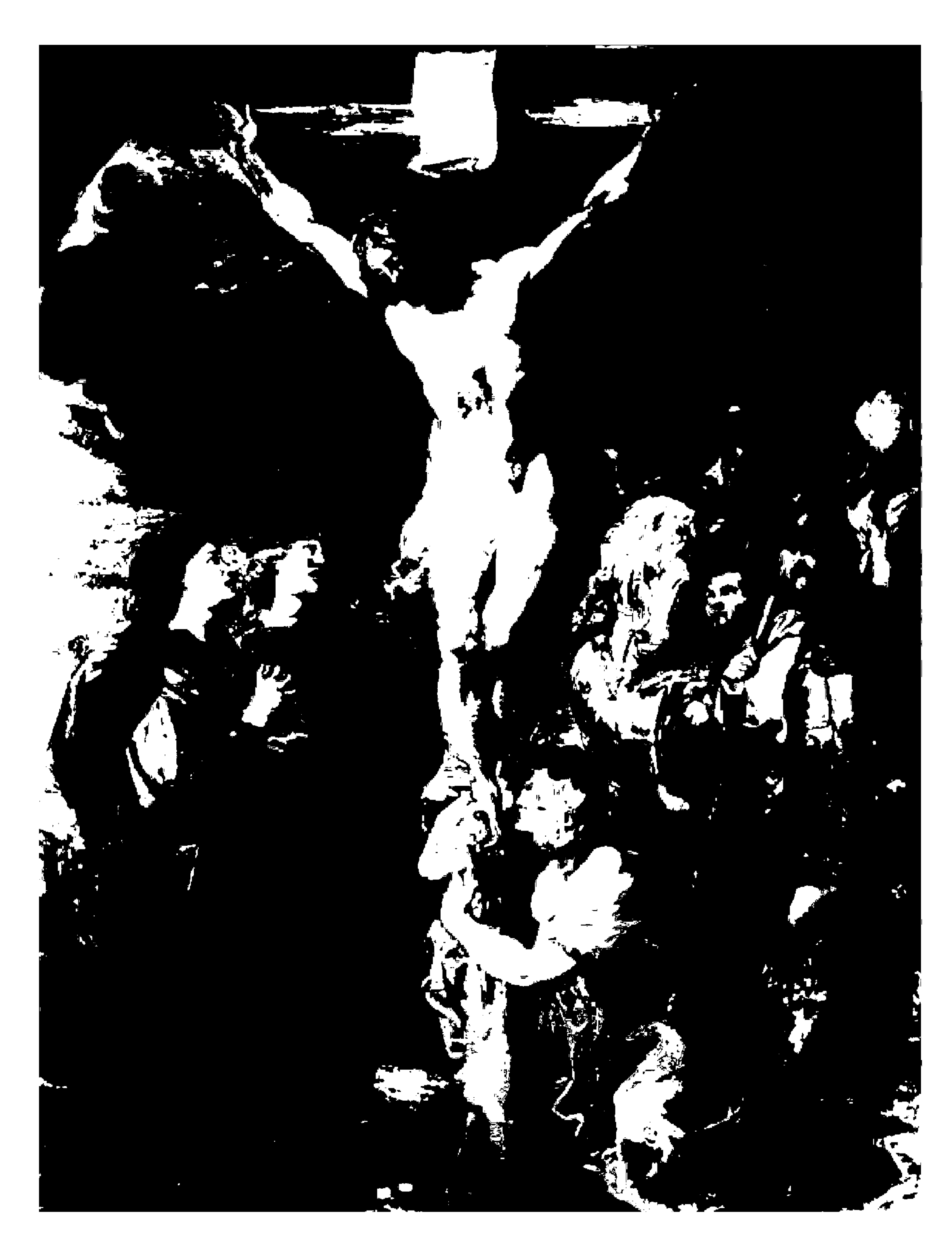
[14] Véase Edward M. Gomez, «Is "Samson and Delilah" a Fake?», 19 de diciembre de 2005, en salon.com.



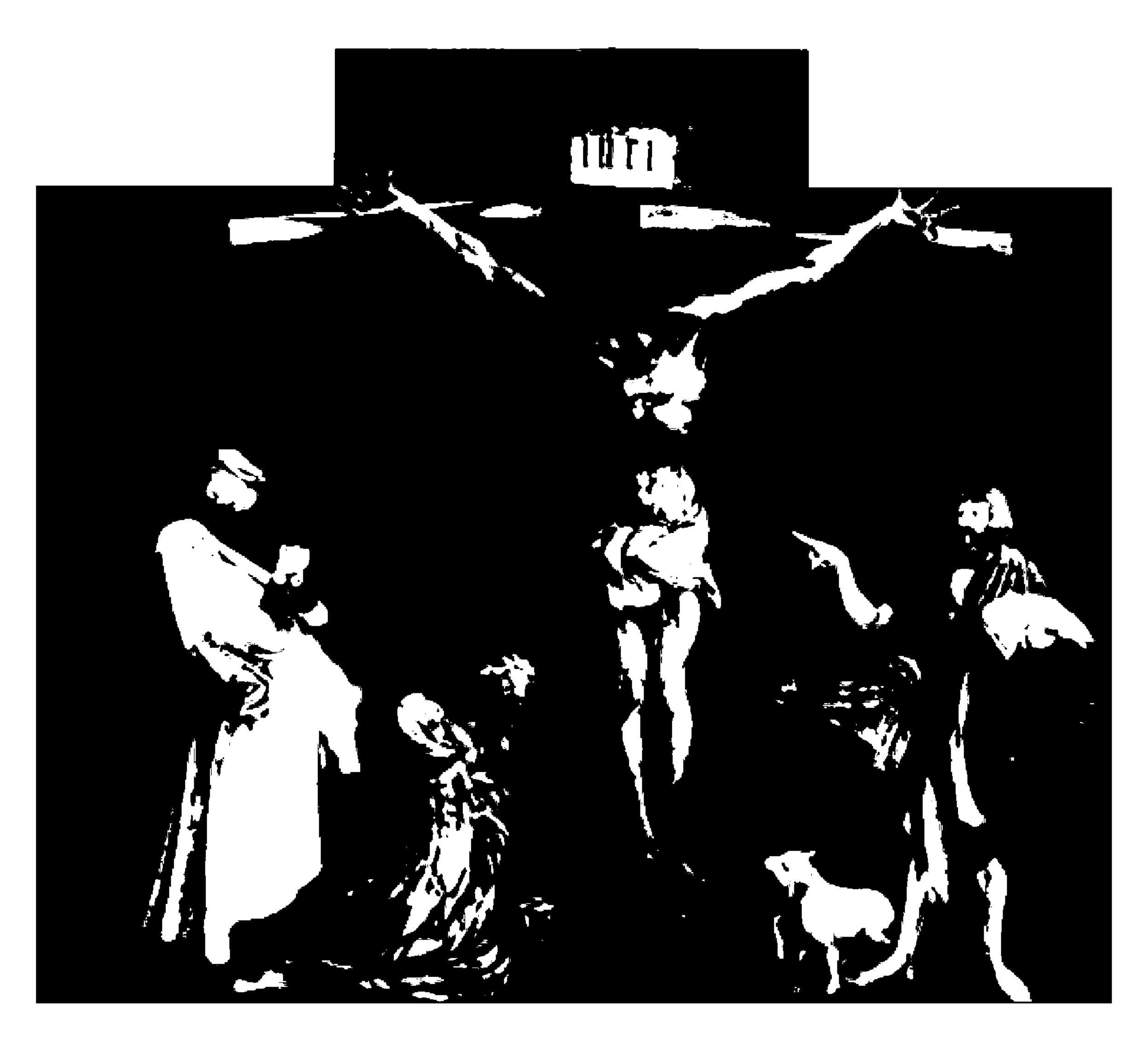
Peter Paul Rubens, *Sansón y Dalila* (1609-1610), National Gallery, Londres.



1. Altar de la Misericordia, basílica de los Catorce Santos Intercesores (también Basilika Vierzehnheiligen), 1743-1772, Bad Staffelstein, Alemania.



2. Peter Paul Rubens, *Cristo en la cruz* (1627), Museo Rockoxhuis, Amberes.



3. Matthias Grünewald, *Retablo de Isenheim: la Crucifixión* (1512-1516), Museo de Unterlinden, Colmar, Francia.



4. Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti), *Pietà* (1498-1499), basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.



5. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La crucifixión de san Pedro* (1601), basílica de Santa María del Popolo, Roma.



6. Peter Paul Rubens, *La elevación de la cruz* (1610), catedral de Nuestra Señora, Amberes.



7. Andrea Mantegna, *Lamentación sobre Cristo muerto* (*ca.* 1480), Pinacoteca de Brera, Milán.



8. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Muerte de la Virgen* (*ca.* 1606), Museo del Louvre, París.



9. Peter Paul Rubens *Descendimiento de la cruz* (1612-1614), catedral de Nuestra Señora, Amberes.



10. Peter Paul Rubens, *San Cristóbal llevando al niño Jesús* (1612-1614), catedral de Nuestra Señora, Amberes.



11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, detalle de *El martirio de san Mateo* (1599-1600), San Luis de los Franceses, Roma.



12. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Judit decapitando a Holofernes* (1598-1599), Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.



13. Peter Paul Rubens, *El desembarco de María de Médici en el puerto de Marsella* (1621-1625), Museo del Louvre, París.



14. Peter Paul Rubens *Autorretrato con Isabella Brant (La glorieta de madreselva),* (1609-1610), Pinacoteca Antigua, Múnich.



15. Peter Paul Rubens, *Retrato de Isabella Brant* (*ca.* 1620-1625), Museo de Arte de Cleveland.

II
Wagner como dramaturgo y alegorista

a Peter Fitting

El exceso arquitectónico y metafísico de Wagner, particularmente en *El anillo,* no alienta la modestia en el crítico quien, además, termina queriendo decir todo en vez de decir algo específico. Si yo tuviera que hacer esto último, como un buen conocedor o filólogo, un comentador erudito, probablemente trataría de decir algo sobre las pociones mágicas en la obra de Wagner y puede que, brevemente, lo haga; pero como un tópico especializado que además nos exigiría situar *Tristán* en el centro del análisis, y aquí es claramente *El anillo* lo que requiere nuestra plena y completa atención, tanto como una descripción de las controversias interpretativas que continúa generando hoy.

De modo que tal vez una línea por seguir sería no tanto lo que realmente «quiso decir» Wagner sino, más bien, qué interpretación y significación podría convenir realmente en el «caso de Wagner». Este es un problema dialéctico que trasciende, con mucho, las preguntas tradicionales sobre *El anillo:* es decir, si se trata de Wotan o de Sigfrido y también qué cabe decir de lo que significan «los dioses» (para que puedan sufrir un crepúsculo o, en realidad, una absoluta conflagración y extinción). En un nivel filosófico, este problema tradicionalmente confronta a Feuerbach con Schopenhauer y, mientras tanto, en otra parte del bosque, acecha la cuestión sobre la significación del anillo mismo y hasta qué grado puede decirse que representa el capitalismo, como sostiene el famoso argumento de Shaw.

Lo que ahora es dialécticamente importante hacer es suspender todas las alternativas que esas preguntas nos incitan a elegir y dar un paso atrás para poder preguntar qué significan en sí mismos esos interrogantes. Tenemos que preguntarnos qué quiere decir la significación en esta situación y, por lo

tanto, qué podría implicar una interpretación. Y es esencial respetar nuestra especificación «en este caso» y recordar que el análisis aborda sólo a Wagner o, más precisamente, su situación histórica, y no la música en general, el drama en general, la interpretación en general ni la lectura en general (pues, justamente, aquí debemos hacer hincapié en la lectura). Con todo, parece mínimamente justo generalizar la situación estética de Wagner e incluirla en lo que fue un primer momento del modernismo artístico como tal, de modo que, en lo que sigue, me aventuraré a establecer algunos paralelos tentativos.

El primer problema que afronta la interpretación en esta situación histórica del modernismo naciente es una brecha entre lo que la jerga sociológica llama lo macro y lo micro: en otras palabras, entre forma general de conjunto, la acción o la trama como un todo y el detalle individual, que aquí no es meramente el lenguaje sino también la partitura musical. Es sugestivo, si no directamente correcto, concebir esto como una oposición entre el proyecto en su conjunto y su ejecución página a página. Aunque, en realidad, la brecha constituye aquí una distinción más dialéctica entre la totalidad y el fenómeno individual o empírico. La totalidad siempre está necesariamente ausente; el fenómeno, como su nombre lo sugiere, está siempre perceptualmente presente de un modo y otro. Los dos niveles son dialécticamente inseparables y, al mismo tiempo, inconmensurables: no hay síntesis posible entre ellos y la interpretación siempre termina eligiendo enfocar uno y otro, como si quisiera postular alguna unidad última, alguna forma orgánica en la que el detalle y el todo pudieran ser uno.

Ahora bien, esta oposición dialéctica es indudablemente un dilema permanente para la mente humana (de lo contrario, no habría sido necesario inventar la dialéctica). Pero quiero sostener que, en el periodo moderno, esa oposición se exacerba, muy específicamente en todas las artes que caracterizamos como modernistas, y que se exacerba en el periodo modernista por una razón histórica específica, esto es, el proceso de diferenciación que ha caracterizado a la modernidad en general. La «diferenciación» es un término útil y un concepto inventado por Niklas Luhmann que designa la tendencia que tiene la realidad en el periodo moderno a diferenciarse en distintos niveles semiautónomos que hemos

llegado a concebir como realidades múltiples y coexistentes con sus propias inteligibilidades específicas, cada una semiautónoma y relativamente distinta de la otra[1]. Tal el caso, para dar un ejemplo fácil, de las disciplinas académicas: su diferenciación de ese magma inicial, primordial, que es la teología puede documentarse y datarse con cierta precisión. La trayectoria de este inmenso proceso histórico –en el cual la filosofía se separa de la teología y de la ley, y las ciencias naturales se separan de la filosofía y para, sólo entonces, empezar a diferenciarse a su vez, como cuando la química y luego la biología se convirtieron en disciplinas separadas por propio derecho– puede hacer las veces de una especie de modelo del tipo de dinámica de diferenciación que aparentemente ha sido invertido en nuestro propio periodo posmoderno (en el que, por ejemplo, la biología se pliega dentro de la astronomía y la lingüística y la antropología dentro de eso que ahora llamamos Teoría).

Esto último también pasa en las artes. Por consiguiente, sería interesante determinar si el *Gesamtkunstwerk* wagneriano es una premonición de tal de-diferenciación posmoderna o si, por el otro lado, como el poema «Correspondencias» de Baudelaire, no es simplemente (como yo estaría tentado a sostener) un aparato, un dispositivo formal, concebido para intensificar la diferencia –ya sea en las artes, ya sea en los sentidos físicos mismos– mediante la identificación de unos con otros. Podemos volver a esto también; y aquí yo debería señalar, de pasada, que la diferenciación luhmanniana es sólo un lenguaje o código filosófico entre otros en que puede articularse este proceso histórico.

En todo caso, el *Gesamtkunstwerk* reúne toda clase de arte –poesía y música, por supuesto, pero también teatro y actuación, argumento y mito, escenografía, dirección teatral, la ópera como forma y hasta la arquitectura misma (Wagner tenía una estrecha amistad con Gottfried Semper y, si bien este último no diseñó Bayreuth, su espacio y acústica fueron virtualmente incorporados a la música, particularmente a *Parsifal,* representada allí por primera vez en 1882)–. A todo esto debemos agregar hoy los filmes y el vídeo, junto a los subtítulos o sobretítulos que, por sí solos, hacen posible que el drama musical wagneriano sea realmente internacional de maneras que él nunca pudo haber anticipado. Lo que quiero señalar en esta

enumeración obvia tiene dos caras. En primer lugar, cada uno de estos niveles o artes o medios tiene su historia específica y el acontecimiento que fue Wagner tendría que encontrar su posición única en cada uno de ellos. Esto equivale a decir que «Wagner» significa múltiples posiciones que son apenas reductibles una a la otra y que, realmente, no pueden sintetizarse en una única historia. Posicionarlo en el modernismo naciente no es inventar un espacio en el que todos están de algún modo combinados, sino que es agregar otro marco histórico o relato a la lista.

En segundo lugar, bien podría decirse que tales historias múltiples aún son, de alguna manera, teleológicas al antiguo estilo modernista del progreso de lo nuevo o hasta a la manera supuestamente hegeliana o marxiana del progreso de la historia misma. Sólo hemos desplazado esta teleología más general (asociada a las llamadas «filosofías de la historia») a los diversos niveles: de modo que ahora tenemos una teleología del material musical, de la actuación, de la escenografía y así sucesivamente. Creo que es esencial adoptar este tipo de esquema histórico; de lo contrario, el movimiento de la historia se vuelve un movimiento aleatorio del cual se evapora la noción misma de historia (y, por supuesto, a veces esto es exactamente lo que están tratando de lograr los oponentes de esta perspectiva). Pero lo que han combinado aquí estos críticos es teleología y teodicea, esta última aún visible en la idea burguesa de progreso o en la idea de inevitabilidad de la Segunda Internacional. En mi opinión, Adorno es un mejor guía: para él, la progresión histórica no es el movimiento de una victoria a otra mayor; es el movimiento de contradicciones que, mientras se las procesa, se las disuelve y hasta se las olvida o se las deja pudrir, producen nuevas contradicciones y situaciones radicalmente nuevas (lo cual, por supuesto, puede ser, no una ventaja sino un perjuicio)[2]. La historia es la temporalidad de la producción de esas nuevas situaciones y nuevas contradicciones y este es el sentido en que esos diversos niveles que he evocado puede correr a diferentes velocidades y diferentes ritmos y tempos al mismo tiempo (aquí la analogía con la música contemporánea, como la de Pierre Boulez, es irresistible). En ciertos momentos, seguramente, estas múltiples historias y contradicciones se intersectan: y así es como hoy el momento de la historia de la teoría contemporánea cruza su

camino con los cambios cronológicos que se dan en la puesta en escena y la dirección operísticas, lo que nos da el *Regietheater* y la *Regieoper,* que suelen deleitarme y que, sin embargo, aún hoy son relativamente distintos (o semiautónomos) de esa historia de Bayreuth con la cual cualquier producción de Wagner en cualquier parte debe necesariamente mantener alguna clase de relación[3].

Otra cuestión que quiero destacar es que estos niveles nunca pueden coincidir o plegarse completamente unos sobre otros. Con esto no quiero decir que el ideal del *Gesamtkunstwerk* sea falaz o imperfecto… extrañas palabras para adjetivar una estética o un estilo o una práctica artística. Debemos hablar, más bien, de una distancia esencial entre cada nivel, por mínima e imperceptible que sea. Por usar la jerga teorética contemporánea, debemos hablar de un exceso de un nivel sobre el otro: un exceso de la música sobre las palabras y, al mismo tiempo, un exceso de las palabras sobre la música; un exceso de lo visual sobre lo sonoro y viceversa; un exceso de la representación o actuación corporal sobre el contenido al que supuestamente se refiere o la emoción que supuestamente expresa, y así sucesivamente. Unificar estas dimensiones inconmensurables es subrayar su diferencia; identificarlas unas con otras es elevar nuestra percepción de la distancia que hay entre una y otra.

Trataré de abordar todo esto desde un ángulo que, de manera incomprensible, ha quedado relativamente inexplorado. Wagner mismo titubeo varias veces al intentar caracterizar el drama musical: a veces la música está al servicio del drama, pero luego resulta que el drama ha estado al servicio de la música. En realidad, las alternativas –el análisis de la música, el análisis del drama–, con la mayor frecuencia, terminan reduciéndose a la relación entre la música y su significación o filosofía (la reiterada mención a Feuerbach y Schopenhauer es obligatoria aquí). Las palabras son lamentables como poesía, salvo por su cantabilidad (Wagner también tiene una teoría sobre esto en la que hace alusión a las vocales y las consonantes). Pero el estilo arcaico queda relegado a la fantasía general del siglo XIX sobre la Edad Media (quizá comparable en inglés a la poesía de William Morris). En cuanto al drama, que también incluye las palabras, pero ahora como discursos y actos entre los personajes en escena, es mejor

dejárselo a directores como Patrice Chéreau, que necesitan tomárselo seriamente para poder poner a sus cantantes en escena y hacerlos actuar. En lo que sigue, quiero hacer un breve comentario sobre qué es tomar seriamente el drama de Wagner, hasta el punto de respetarlo como un gran dramaturgo (aparte de todo lo demás).

Por supuesto, pueden encontrarse ejemplos en los que la interacción de música y palabra ha elevado la significación. Ernst Bloch ha señalado momentos en los que las ridículas salidas de Beckmesser (en *Los maestros cantores de Núremberg*) cuentan con el respaldo de la música más delicada e inapropiadamente exquisita[4]. Deryck Cooke ha indicado la asombrosa identidad de la partitura del momento en el que Sigmund recupera triunfante la espada del árbol con el *leitmotiv* del renunciamiento al amor[5]. Aquí, como en la mejor tradición de la *nouvelle vague,* la banda sonora contradice la imagen y condena la sincronía como tal como pura ideología. Pero la posibilidad misma de tales efectos depende de una ruptura o grieta estructural más profunda que existe aquí entre los niveles, por más que muchos compositores tradicionales (por ejemplo) hayan tratado de disimularla, ocultarla, resolverla, etcétera.

Esto no implica, por supuesto, excluir momentos en los que los niveles no se perciben como términos de una contradicción o diferenciación (algo señalado a veces por la disonancia), sino que realmente parecen generar alguna armonía misteriosa o incomprensible, vale decir, momentos en los que la distancia se expresa por medio de la identificación. Por ejemplo, tal sería el momento, también mencionado por Bloch, en que el acompañamiento musical del monólogo de la muerte de Sigfrido es ese motivo identificado con el despertar de Brunilda (en *La valquiria*)[6]. ¿Qué decir de esta curiosa asociación, de esta aparente identificación de un despertar al mundo con una partida de ese mismo mundo? Y, en realidad, ¿tiene este segmento musical alguna significación en ese sentido extramusical o filosófico-temático? ¿Está Sigfrido simplemente recordando el momento en el que Brunilda, despertando, se le revela por primera vez? ¿Es esta una asociación a la manera de *Tristán,* del amor y la muerte (normalmente se ha considerado que *El anillo* es totalmente incompatible con el misticismo de amor de *Tristán*)? ¿O es la música misma, en cierto

modo puramente musical, lo que produce un nuevo concepto musical ampliado que no se ajusta a los filosofemas tradicionales estándar tales como la muerte, el despertar, el amor y otros semejantes[7]? En realidad, este momento es verdaderamente sublime, uno de los puntos culminantes, delirantemente trascendentes, de todo el ciclo y tal vez su clímax, en el que Sigfrido vuelve a despertar a su amor por Brunilda, olvidando así el presente de su propia agonía. En todo caso, este acontecimiento único es virtualmente lo opuesto de la inmersión de Tristán en un amor indistinguible de la muerte. Tal vez, en realidad, podríamos proponer dialécticamente la noción de que la asociación en cuestión agudiza tanto el sentido del despertar como el de morir; o, mejor aún, diferencia, por identificación, los tres conceptos musicales: despertar, amor y muerte. El oyente, presumiblemente, tendrá que decidir todo esto o tal vez lo ignore basándose en la idea de que la significación musical no tiene nada en común con tales temáticas. No obstante, aún hay una multiplicidad de niveles textuales y narrativos que, de algún modo, deberían tomarse en consideración.

Ahora quiero situar estos problemas bajo lo que espero sea una luz nueva o, al menos diferente, lo cual me exige abrir un paréntesis y hablar de algunos otros temas y problemas que me han ocupado últimamente y en los que Wagner figura sólo incidentalmente. Son cuestiones que giran esencialmente alrededor del tema actual del afecto, que yo entiendo de una manera idiosincrásica inspirada, sobre todo, por dos fuentes principales: la primera fue Eve Kosofsky Sedgwick y la teoría *queer;* la segunda, Deleuze[8]. Este es un debate al que no quiero particularmente contribuir aquí, como tampoco deseo oponerme a ninguno de los variados e interesantes trabajos efectuados en la misma línea por académicos más jóvenes (algunos de ellos estudiantes míos). Sólo quiero agregar que vale la pena señalar una tercera fuente posible para el análisis que es la fenomenología y, en particular, la noción de Heidegger de *Stimmung* o estado de ánimo y el análisis de Sartre de las emociones. Por otra parte, considero que el psicoanálisis, tanto el freudiano como el lacaniano, distan mucho de ser inspiraciones directas para tales teorías; son, más bien, el disparador y la excusa para emprender esa nueva teorización.

El enfoque que me ha interesado es el que enfrenta la emoción al afecto como dos sistemas o tipos distintos de experiencia, y esta proposición, incidentalmente, plantea la cuestión de una perspectiva histórica de todo esto, pero, por el momento, podemos dejar este aspecto en un segundo plano. Este dualismo binario también abarca distinciones temporales y, tal vez, una oposición entre dos sistemas de temporalidad, pero también podemos dejar esto de lado por el momento.

Primero, permítaseme abordar la cuestión de la emoción como tal. Creo que históricamente las emociones fueron entendidas como una especie de sistema que tradicionalmente ha generado una cantidad de tratados sistemáticos: la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, las diversas teorías de los humores, la disquisición sobre las emociones de Tomás de Aquino, las *Pasiones del alma* de Descartes (completado en 1649) y varias contribuciones más recientes, y quizá más parciales, de tal o cual escuela más moderna de psicología académica. Con seguridad, como sucede en todos los sistemas, en estos las emociones tienden a organizarse en pares de oposiciones binarias, pero lo que a mí me parece más significativo es la nomenclatura de las emociones o pasiones como tales. Se las llama emociones y el nombre organiza y ordena el material psíquico de lo que ese término representa; el nombre es lo que confiere un tipo de esencia a cada una de las emociones así designadas. Esto equivale a hacer una especie de objetivación de esos diversos estados psíquicos o, para ser más precisos, a una cosificación de zonas completas de nuestra subjetividad. No debería sorprender que sea el lenguaje como tal y en particular los nombres los que tienen la tarea de trazar el mapa de nuestro paisaje interior o, mejor aún, de hacerlo aparecer por primera vez; Lacan ya nos enseñó que los nombres, en particular los nombres propios, eran una alienación y, en realidad, un trauma. ¡Canta, oh musa, la cólera de Aquiles! Si la palabra «amor» apareciera entre ellas, ¡estoy perdido! Y quiero sostener, adicionalmente, que, junto con esta taxonomía y este proceso clasificatorio, se instala toda una estética de la expresión como tal: las emociones nombradas están allí para ser «expresadas»; la expresividad es sólo una extensión más general de su existencia nominal y lingüística.

Todo esto quedará aclarado una vez que exponga lo que, para mí, es una lógica muy diferente del afecto (en mi acepción de ese término). Kant distinguía los sentimientos de las emociones del siguiente modo: los sentimientos son estados corporales; las emociones son estados de la conciencia. Si cambiamos el término «sentimientos» por «afectos», no sería un mal punto de partida, siempre que no respaldemos la separación mente/cuerpo que este cambio perpetúa. Pero es un recurso que me permitirá afirmar la siguiente proposición sobre el afecto: como estados corporales, los afectos, a diferencia de las emociones, no tienen nombre. Los afectos recorren toda la gama de estados anónimos desde la euforia a la depresión, desde la vibrante salud hasta la parálisis y el mal humor (de hecho, si hay uno de los sistemas clásicos de las emociones que se asemeja un poco más que los demás a este nuevo sistema que estoy tratando de describir, sería el sistema de los humores, pues situó sus coordenadas en el cuerpo y previó toda una escala de mezclas y combinaciones a lo largo de las diversas épocas). En realidad, el principal reproche que yo haría a la teoría del afecto contemporánea es que desdeñe la prácticamente infinita escala móvil de estados corporales, desde la euforia al «mal viaje» y que sus adherentes prefieran concentrar sus descripciones en tal o cual afecto supuestamente fundamental, como en la vergüenza (para Silvan Tomkins) o, de modo más general, en la melancolía. Por el contrario, no creo que sea posible extraer la esencia de los afectos de esa manera: son múltiples y perpetuamente variables; titilan como la orquesta misma en constante mutabilidad.

Ahora utilizaré una narrativa histórica para transmitir lo que, para mí, es la diferencia, totalmente absoluta, entre emociones y afectos; una palabra que, como ya habrá notado el lector, prefiero usar en plural. Esta vez será una proposición literaria y una particularmente escandalosa: pues quiero declarar que, antes de mediados del siglo XVII y la era burguesa, el cuerpo está muy poco registrado en la literatura y, cuando hablo de registro, lo hago en el sentido en el que un contador Geiger registra el grado de radiación en un ambiente dado. Aceptemos que Flaubert y Baudelaire son los marcadores del acontecimiento trascendental que fue la aparición del aparato sensorial corporal en la literatura y el lenguaje escrito como tal:

sostengo que, antes de este momento, el aparato literario tradicional era incapaz de registrar, o estaba mal equipado para registrar, los tipos de sensaciones que sólo puedo ilustrar brevemente aquí. Podemos aducir la descripción que hace Baudelaire de un letrero callejero pintado: «un verde tan delicioso que duele», o la observación de Flaubert de que todo *Salambó* (1862) fue escrita para transmitir cierto tono bilioso de amarillo (también podríamos querer recordar su otra observación sobre esa novela, cuando dice que pocas personas pueden saber lo *triste* que tenía que haber estado para querer resucitar Cartago).

Pero planteemos también algunas objeciones, algunas protestas. ¿Y Balzac? No hay otro escritor tan repleto de descripciones y sensaciones físicas (y aquí cada lector puede agregar su propia página favorita, pero el *locus classicus* es, por supuesto, la Pensión Vauquer en *Papá Goriot* [1835], con su olor a moho, sus telas raídas y sus muebles anticuados). Esta es una excelente réplica pues Balzac prueba precisamente lo que quiero demostrar: que esos rasgos de su descripción no son en modo alguno afectos sino, más bien, significaciones (significan la miseria decente, la pobreza respetable, un pasado decadente, etc.); son alegorías de estados sociales y psicológicos; no tienen nada de la singularidad sensorial de la *haecceitas* –o particularidad esencial– de las sensaciones baudelairianas o flaubertianas de las décadas de 1840 y 1850.

Ahora debemos recalcar inmediatamente las consecuencias que tiene todo esto para la narrativa. En realidad, lo que hemos estado bosquejando es esencialmente una teoría de dos temporalidades: la temporalidad de lo nombrado, es decir, lo cosificado, la emoción, será la del pasado y el futuro, del tiempo como un destino que puede ser narrado. Por otro lado, la temporalidad del afecto será la de un presente perpetuo, una especie de presente eterno si se quiere –una perspectiva temporal calculada para destruir la narrativa como tal–. Lo que habrá de ilustrar de la manera más vívida esta sustitución del tiempo narrativo por el no tiempo del afecto, cuya lucha entre ambos –relato *(récit)* versus escena, decir versus mostrar, narración versus lírica– constituye como veremos la historia misma del arte (y de las artes en general) en el transcurso del siglo XIX, será el paso del realismo al modernismo.

Ahora quizá podamos retornar a Wagner y, en particular, reescribir ese relato ultraconocido según el cual el preludio de *Tristán* (1857) es el comienzo mismo de la modernidad como tal, su cortina musical y su himno nacional, por así decirlo. Sí, *Tristán* y el acorde de Tristán son los comienzos de algo que, ciertamente, incluye lo que la gente aún llama la modernidad; pero el cromatismo wagneriano, en mi propio esquema, debe entenderse como el del surgimiento del afecto como tal en el escenario de la cultura y el arte mundiales, como el surgimiento y la expresión de un nuevo tipo de contenido. Pero, para entender esto atendiendo a la oposición entre el afecto y las emociones nombradas más antiguas, uno sólo tiene que comparar el ideal de Wagner de la llamada melodía eterna con la práctica tradicional (italiana) del aria, cuya función estética es claramente expresar emoción y una determinada emoción definida, nombrada, para eso: ¡venganza!, ¡amor!, ¡celos! La extraordinaria variabilidad de la orquesta wagneriana cuando desarrolla incesantemente su lenguaje musical, como una interminable parrafada proustiana o faulkneriana, se distingue claramente del final de aria que desea expresar algo potente, completamente, y luego se detiene. Sin duda, hay en Wagner cortes y silencios, pero estos son tan extraordinariamente trascendentales que forman parte de la trama musical misma, acontecimientos intensamente musicales por derecho propio.

Pero está igualmente claro que la melodía eterna wagneriana tendrá que ser extraordinariamente variada en sus altibajos emocionales, en sus cambios dramáticos de un tipo de afecto a otro: cambios que tendemos a caracterizar en el viejo lenguaje de las emociones simplemente porque no tenemos nombres para afectos como esos: de modo que, anacrónicamente, evocamos esos desplazamientos notables como aquellos entre la música de amor de Brunilda, el de la ira de Sigfrido, el del odio de Alberico y así sucesivamente. Pero recordar que uno de los motivos de cuentos de hadas es precisamente el del muchacho que no puede aprender qué es el miedo agrega otra dimensión a este análisis: el temor es, por supuesto, una emoción y no un sentimiento. Lo que Sigfrido llega a identificar con el miedo –la angustia de la diferenciación sexual, la hasta entonces desconocida confusión del deseo sexual– es, en realidad, un afecto. El tema

del cuento de hadas puede, pues, entenderse virtualmente como una alegoría del triunfo del afecto sobre la emoción en Wagner. En todo caso, el problema que surge de esta variabilidad del afecto en las diversas artes del modernismo es claramente de qué manera pueden combinarse los momentos de una subjetividad inestable y casi neuróticamente variable en la trama narrativa de la obra de arte. Musicalmente, pueden sin duda superponerse, y ya hemos mencionado ejemplos en los que un único presente musical puede surgir de los materiales más dispares, que luego se reflejan en la instrumentación y su timbre y en la composición de diversos tempos y temporalidades. Pero, en un arte temporal como la música o la novela, será la sucesión de esos estados de ánimo o de esos afectos desordenadamente alternados lo que planteará el fundamental problema de composición. En ningún otro aspecto resulta Tolstói más sorprendente, por ejemplo, que en la mutabilidad del clima interior de sus personajes, de sus sentimientos, de sus impresiones, de sus reacciones que, en una misma página, pueden modular desde la irritabilidad a la ensoñación, de la curiosidad a la distracción de cualquier pensamiento insignificante.

En la música, este entrelazamiento de afectos múltiples exige lo que Wagner, en una famosa carta (del 29 de octubre de 1859), llamó «un arte de la transición»; una frase fundamental para todo el modernismo, desde los poetas a Cézanne y desde la contraposición de escenas flaubertianas hasta el montaje de Eisenstein[9]. Con todo, lo más fascinante de su carta es la manera en que Wagner apela a la vida cotidiana y a sus propios cambios de humor para caracterizar un problema técnico musical que no podía comunicar de otro modo a su destinataria (Mathilde Wesendonck). Esto corrobora nuestra intuición de que las que siempre fueron caracterizadas en Wagner como emociones apasionadas no muy precisamente identificadas son, en realidad, la tormentosa sucesión de los afectos e intensidades mismos, algo que él hasta tratará (bastante cómicamente) de caracterizar como el modo de conducir una conversación (pero recordemos que aquí también hay un dramaturgo tratando de «expresar su propio sentir»).

Ahora bien, si este va a ser nuestro tema fundamental, tendremos que descomponerlo en, al menos, dos niveles: cómo se registra el impulso del afecto en la estructura musical y cómo esto modula la trama como tal. Estos

son dos análisis distintos. En el caso de la música, para el no especialista parecería suficiente murmurar «cromatismo» para identificar la transformación de la lógica y el desarrollo de la sonata en un vehículo para el afecto. Pero esto, de inmediato, nos pone delante el problema central del *leitmotiv,* denunciado por Adorno, en su famosa definición, como la imagen y el síntoma del despliegue y la intensificación rápidos de la mercantilización (pero ¿no nos enseña el mismo Adorno que la obra de arte moderna se protege a sí misma de la mercantilización de su ambiente mercantilizándose o cosificándose?)[10]. No obstante, quienes procuran demostrar, como Deryck Cooke, la riqueza de la partitura y las nuevas complejidades que permitió la práctica del *leitmotiv* seguramente no desean describirla como un desarrollo ulterior de la obra de Beethoven, en la que la forma, la variedad y el desarrollo de la sonata alcanza una perfección que marca un clímax, el final y la plenitud de algo que los compositores posteriores no han sido técnicamente capaces de superar. A Adorno le habría gustado incorporar a Wagner en su propio relato del desarrollo de un nuevo lenguaje musical que culmina en Schönberg, pero realmente no podía tolerar el *leitmotiv,* que, para él, correspondía a una historia muy diferente, esto es, al surgimiento de la cultura de masas, al *kitsch* y a la música de películas.

Quiero proponer una lectura algo diferente del *leitmotiv* en la línea de los sistemas temporales que acabo de describir. Desde esta perspectiva, claramente, el *leitmotiv* es la cicatriz que deja el destino en el presente musical; la memoria musical, seguramente, pero aquí tenemos que tener cuidado, pues la expansión de la memoria musical que exigía la forma sonata es, en cierto modo, muy diferente de estos recuerdos aparentemente crudos, y los partidarios de la temporalidad musical de Beethoven, indudablemente, no querrían identificar este vulgar tiempo wagneriano con la complejidad del estilo anterior. Aun así, el *leitmotiv* es lo que el destino entrega al nuevo lenguaje musical del afecto, para que lo absorba, para que lo arrastre hacia sí, para que lo asimile en su maravillosa nueva estructura y, en este sentido, lo que ahora identificamos como *leitmotiv* básicos de *El anillo* son poco más que los huesos y cartílagos indigeribles que una música afectiva tiene que escupir.

Mientras tanto, el destino también deja su marca en las formas más amplias. No sólo es el destino el tema verdadero de *El anillo* en su conjunto, el material conceptual a partir del cual la obra intenta dar forma a cierta nueva significación filosófica. También es la fuerza modeladora formal que va depositando las formas más pequeñas de muchas historias o relatos interpolados y a menudo densos, recapitulaciones de la acción previa, narrativas exteriores al escenario o acontecimientos fundacionales –lo que podríamos llamar los momentos de Gurnemanz– a lo largo de la obra. Hoy sólo podemos preguntarnos qué pasaba por las cabezas de aquellos oyentes durante esas tediosas y aparentemente estáticas recitaciones que ni siquiera ofrecían los placeres del aria: pero, ahora que tenemos subtítulos y sobretítulos, depende de nosotros inventar nuevas maneras de apreciarlas, en una cultura que ha sido capaz de imaginar nuevas relaciones con la repetición en general. En todo caso, esas narraciones son la *part du récit,* la fuerza misma de gravedad del polo narrativo más antiguo de tales obras. Lejos de ser infortunadas huellas del accidente de la composición hacia atrás de Wagner, desde *El ocaso de los dioses* a *El oro del Rin,* son momentos sustantivos por derecho propio, en los que los personajes afrontan el peso del destino mientras este se interpone en sus vidas en el presente del tiempo[11].

También aquí podemos incluir la forma misma de estos dramas que –lejos de cualquier tradición épica, menos aún el *Cantar de los nibelungos* mismo, con el que tienen tan poco que ver– recuerda más que nada a la vieja novela familiar tan cara al realismo del siglo XIX (y culmina con la primera novela wagneriana de ese perfecto wagnerista que fue Thomas Mann). Nietzsche festejó las otras resonancias decimonónicas: «¡Qué sorpresas encuentra uno en el proceso [de reconsiderar a Wagner en proporciones más juveniles]! ¿Podrías creerlo? Todas las heroínas de Wagner, sin excepción, tan pronto se las despoja de su piel heroica, se vuelven casi indistinguibles de Madame Bovary! E, inversamente, uno comprende que Flaubert podría haber concebido una versión escandinava o cartaginesa de su heroína para luego ofrecérsela, debidamente mitologizada, a Wagner como un libreto»[12]. Nietzsche nos ofrece aquí una valiosa lección a la manera de un análisis ideológico o de desenmascaramiento, mientras introduce una pieza más de

evidencia condenatoria en el expediente de un Wagner decadente y neurótico, de ese Wagner visto como una enfermedad cultural fundamental. El procedimiento es potente y aún tiene su relevancia (Adorno sencillamente lo traducirá como un ejemplo de fascismo y personalidad autoritaria). Sin embargo, aún falta determinar si semejante crítica cultural continúa siendo apropiada, si es aún convincente en nuestra propia posmodernidad actual. Si ya no lo es, ¿a qué se debe? ¿Por qué una idea de decadencia que alguna vez fue poderosa ya no es significativa para nosotros?

La novela familiar también puede no ser ya relevante, en la era de la familia nuclear y hasta de la familia posnuclear. Sin embargo, todas estas generaciones están en *El anillo,* entrelazadas en su endogamia. ¡Después de todo, Brunilda es la tía de Sigfrido (sombras de *La cartuja de Parma*)! Tal vez el tema transgresor del incesto haya perdido escabrosidad en el mundo contemporáneo, superado por una cantidad de otras «perversiones» que alguna vez fueron todavía más chocantes. Con todo, en cierto sentido, este motivo romántico aparentemente convencional en Wagner puede reinterpretarse de una manera asombrosamente poscontemporánea. En efecto, ante la ira de Fricka por la coyunda incestuosa de los Walsung, hermano y hermana, («¿Cuándo llegó a suceder / que hermano y hermana fueran amantes?») en *La valquiria,* Wotan tiene una respuesta profética:

Heut' –hast du's erlebt:	Hoy lo has visto con tus propios ojos:
erfahre so,	aprende, pues, que algo
was von selbst sich fügt,	puede suceder por sí mismo
sei zuvor auch noch nie	aunque nunca haya ocurrido
es gescheh'n.	antes[13].

Todo esto puede traducirse coloquialmente como «¡No tienes ni idea!» de en qué sentido la práctica del amor y el adulterio convencionalmente escandalosa de Wagner da comienzo a la «transmutación de todos los valores» más revolucionaria y utópica de la década de 1960 –con la celebración de lo polimorfo perverso de Norman O. Brown– y, en un avatar ulterior, a la de la «teoría *queer*» en la que se desmantela la categoría de género. Pero el análisis del parentesco en *El anillo* que hizo Lévi-Strauss

muestra luego que tal perspectiva implícitamente progresista tiene otra cara: el retorno a la endogamia sugiere un encierro en círculos cada vez más estrechos de consanguinidad[14].

En cuanto al contexto socioeconómico, las luchas de las dos grandes familias –la de Wotan y la de Alberico (los Fafners, después del episodio de Freia, son solteros confirmados)– recuerdan las rivalidades titánicas de los viejos magnates industriales estadounidenses, los *robber barons.* La saga del clan Wagner (como lo cuenta encantadoramente Jonathan Carr) nos recuerda que también allí la buena o mala suerte de cierto destino primordial pasa a través de las generaciones[15]. Y todo esto también puede compararse con la clásica versión shaviana del marxismo de Wagner: *El anillo* es acumulación primitiva; los gigantes atesoran estúpidamente el oro sin transformarlo en capital (esto es, en moneda que se engendra a sí misma, en ganancia que, «productivamente», genera una ganancia productiva aún mayor). La acción corresponde, pues, a la era de los *robber barons,* tal como se cuenta en el famoso libro de Gustavus Myer, *La historia de las grandes fortunas americanas* (1907), que era uno de los preferidos de Brecht.

En cuanto al final –y si designa meramente el fin de los dioses y de la religión o el fin del mundo todo–, es uno de los dos grandes problemas no resueltos de *El anillo,* junto con el del personaje de Sigfrido. Nosotros no podemos resolverlo aquí, ni en ninguna otra parte, porque es, como se dice, indecidible. Veremos que Nietzsche, muy perspicazmente, nos sitúa entre las dos alternativas: Feuerbach o Schopenhauer. Sin embargo, Wagner mismo cerró la discusión en virtud de la cronología de su composición; además, las tres variantes sobre el monólogo final de Brunilda no dejan mucho lugar para la variedad interpretativa (aunque la bibliografía sobre el asunto es enorme). Podemos suponer que, como sobreviviente del *ancien régime* (aunque ahora sea humana y ya no sea siquiera una semidiosa), Brunilda debe ser condenada al rito sati: hay que hacer desaparecer todo rastro de los antiguos dioses y sus supersticiones; la pizarra debe limpiarse de manera revolucionaria. Sin embargo, Chéreau encuentra una forma diferente de implementar la solución feuerbachiana: en su gran producción del centenario en Bayreuth en 1976, siguió las indicaciones de Wagner

sobre la escenografía al pie de la letra: la masa de curiosos espectadores humanos se vuelven lentamente y quedan frente al auditorio después de que el Valhalla desaparezca consumido por las llamas. No es aún Utopía, sino sólo el comienzo de la era humana, algo como la población sobreviviente en los escombros de la Alemania Año Cero (1945). Mientras tanto, el magnífico *El anillo* que monta en Copenhague Kasper Bech Holten en 2006 corta brutalmente el nudo, descarta el final de Wagner y hace que Brunilda sobreviva para llevar en su seno al hijo del superhombre, *à la* Shaw. El final de Wagner, en realidad, es paradigmático de todo gran arte en el modo en que pone en primer plano no esta o aquella solución (condenada en todo caso a ser ideológica) sino, más bien, la contradicción misma.

Pero aquí hay mucho más que decir sobre el personaje de Sigfrido y lo abordaremos desde el punto de vista de la hipótesis de las dos temporalidades: relato *(récit)* en oposición a escena, Beethoven y el fin de la forma sonata. El *leitmotiv* asegura, pues, la temporalidad del pasado-presente-futuro, del antes y el después: junto con larguísimos *récits* del drama musical mismo, garantiza algo que se asemeja al resumen «revelador» o escorzado de la trama que Henry James deploraba en la «melodía eterna» de la novela, pero cuya necesidad local terminaba admitiendo a regañadientes[16].

Pero, por supuesto, el *leitmotiv* también ocupa y consuma un tipo diferente de temporalidad que, adaptando a Hegel, podemos llamar «el inmenso privilegio del presente musical». En el caso que nos ocupa, el *leitmotiv* interactúa con una variedad de otros motivos y ha sido escrito y orquestado en una densidad sonora de una forma propiamente wagneriana que lo transforma en un espacio de escucha y atención auditiva totalmente nuevos. Este espacio de atención es radicalmente diferente de la escucha mercantilizada denunciada por los antiwagnerianos, desde sus contemporáneos hostiles hasta Adorno, y recuperada por los comentarios y análisis sutiles de la mejor musicología contemporánea. Y, si alguien objetara que en un arte temporal como la música es apenas posible concebir alguna forma de presente puro, yo respondería describiéndola con referencia a esa atención al timbre y el color del acontecimiento musical, al cuerpo de su instrumentación y la peculiaridad de las combinaciones de

sonido destinada a desplazar la experiencia del sonido de su movimiento en el tiempo y, de manera mucho más decisiva, dirigirla a una nueva atemporalidad musical, en cierto modo paradójica.

Las dos temporalidades constituyen así una especie de diacronía musical y una sincronía musical, y esta es la idea que quiero rescatar para pasar ahora de la música al drama y abordar el problema de Sigfrido, que, en última instancia, es el de la poción mágica que lo despoja del recuerdo de Brunilda en el primer acto de *El ocaso de los dioses.* ¿Qué decir de este personaje sobre el cual el gran director de Alemania Oriental Joachim Herz ha observado que, en la perspectiva de la liberación de la humanidad, Sigfrido es poco más que un error en la asignación de papeles? Chéreau, por su parte, describió así su propia perplejidad:

> Ante Sigfrido, perdí la calma, pero estoy esperando oír a algún director que nos diga que el personaje no presenta ningún problema. El director no tiene necesariamente que conocer todo de Wagner, de sus problemas compositivos ni de Cosima ni qué ocurría en sus vidas. Sólo conoce a los personajes que están en el escenario y esos son los personajes a quienes tiene que dar vida. ¿Cómo dar vida a Sigfrido? La única guía posible para los ensayos parecía ser que a cada rato, furtivamente, Sigfrido tenía la sospecha de que se esperaba de él algo que no estaba capacitado para afrontar, algo demasiado difícil de soportar. Pero, si es realmente «alguien que no conoce el miedo», ¿cómo puede uno conciliar ese tipo de ingenua estupidez con el malestar que acabo de mencionar? De modo que sugerí que, con bastante frecuencia y brevemente, el actor mostrara que tomaba súbita conciencia de algo y que expresara su miedo mediante la ansiedad, mediante la desesperación o, de un modo más general, mediante la duda; que mostrara esa sensación de extrañeza, como si dudara de sí mismo y que tuviera momentos de distracción cuando trataba de reflexionar («retirándose a sus aposentos», como diría Carson McCullers y sin encontrar allí nada útil). Obviamente, todo esto son cuentos de hadas: el papel está pobremente escrito; esa es la única conclusión a la que uno puede llegar[17].

El reproche es grave y, en cierto sentido, el director tiene aquí la última palabra porque, si el director no puede lograr inteligibilidad dramática en la representación –por ingeniosamente que los teóricos interpreten el papel–, el veredicto es definitivo. Es verdaderamente descorazonador ver a un director de la inteligencia, la imaginación, la creatividad y el virtuosismo

teatral extraordinarios de Chéreau mesándose los cabellos ante las exigencias dramáticas de Wagner.

También es verdad que no podemos sencillamente quedarnos con el juicio sumario de «un papel mal escrito». Por el contrario, podemos recurrir a la vieja idea del «correlato objetivo» de T. S. Eliot, en cuyo nombre condenaba a *Hamlet* basándose en la incomunicabilidad del disgusto subjetivo de Hamlet con la madre y su adulterio y acusaba a Shakespeare de no haber encontrado una forma objetiva (y dramática) que tradujera ese extraño conjunto de emociones (o, me atrevería a decir, de afectos)[18]. Este es un reproche que también podemos hacerle a Wagner en varios momentos de su obra, entendiendo que, en el caso del drama musical, el «correlato objetivo» incluye la música además de las palabras y la acción. Yo mismo, a menudo, he sentido que el momento del clímax de *El oro del Rin* es deficiente justamente en este aspecto. Como se recordará, ese *Prólogo,* la obertura de *El anillo,* comienza con la conclusión del gran proyecto. «Vollendet das ewige Werk!» (*WR,* i, 70), exclama Wotan: el trabajo eterno, el gran proyecto (el Valhalla), ¡se ha completado de manera triunfal! El proyecto se ha cumplido, es el momento de pensar en otros nuevos… y, en este curioso comienzo, tras un final podemos leer todos los análisis filosóficos del trabajo y el proyecto desde Hegel y Marx a Heidegger y Sartre: cuando el proyecto se completa, se lo externaliza, se lo enajena en el sentido neutral de la palabra, el proyecto deja de pertenecernos y así sucesivamente. Aquí hasta se nos presenta una notable crítica protofilosófica de la noción de *Entaüsserung* (externalización y objetivación juntas) en el descubrimiento de Wotan en *La valquiria* de que nunca puede producir realmente nada salvo a sí mismo, que la verdadera alteridad no es susceptible de producción humana:

Zum Ekel find' ich	¡Para mi aversión me encuentro
ewig nur mich	siempre solo a mí
in Allem, was ich erwirke!	en todo lo que emprendo!
	(*WR, Walküre,* II, ii, 152)

En todo caso, como bien sabemos, queda el problema de la cuenta, y allí comienza una largo e imprevisible viaje (recordemos que aquí, al principio,

los dioses no saben nada del oro ni de la existencia de otras especies sobrehumanas, los gigantes y los enanos, al menos hasta el descubrimiento de Alberico); de modo que, al final de esta tarde previa del ciclo, Wotan está obligado a inventar un nuevo proyecto cuya ejecución ocupará –con éxitos y fracasos por igual– las siguientes tres tardes del resto de la obra misma.

Pero ¿cómo se nos transmite este proyecto y cuál sería su «correlato objetivo»? Todo lo que tenemos son las palabras de Wagner en las indicaciones de la puesta en escena de *Das Rheingold;* «wie von einem grossen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen» («muy resueltamente, como asaltado por una idea grandiosa»); una caracterización que, presumiblemente, sólo designa las palabras subsiguientes: «De este modo, saludo la fortaleza, / libre de terror y desdicha» (*WR,* iv, 116). Pero este es un gesto y una acción que, en modo alguno, transmite el espíritu del «potente pensamiento» que, en realidad, no se nos revela hasta las largas explicaciones y narrativas del siguiente drama, *La valquiria,* como la creación del superhombre. Este es, pues, verdaderamente un problema de forma de Wagner o, si se prefiere, una contradicción formal. ¿Cómo resolver el dilema de la imposibilidad de representar su tema fundamental: la formación de un proyecto cuya realización abrirá el destino a los caprichos de la objetivación y la alienación y a las libertades imposibles de los seres humanos? Seguramente, retomando el juicio de Chéreau sobre el papel de Sigfrido, siempre podemos retornar a la consigna del Maestro mismo: «Kinder, macht Neues!» («¡Niños, inventad, pensad en algo nuevo, hacedlo nuevo!»). Y podemos recordar las indicaciones escénicas y exigencias de montaje irrealizables, imposibles en el tiempo de Wagner, pero que hoy cumplen triunfalmente los modernos sistemas de efectos especiales. Con el mayor agradecimiento y admiración, despidiéndonos de la realización de Chéreau de la que ya han transcurrido cuarenta años, hoy podemos esperar con ansias el genio impredecible de los directores de *Los anillos* presentes y futuros. Sin embargo, no puedo dejar de sentir que los dos grandes dilemas de la representación –el «potente pensamiento» de Wotan y el carácter de Sigfrido– deben continuar siendo para nosotros el objeto de absoluta perplejidad teórica.

En realidad hay una cantidad de marcos teoréticos en los que podemos situar, y de ese modo reevaluar, el papel de Sigfrido. Desde cierta perspectiva histórica –por ejemplo, la de los modos de producción y los sistemas sociales–, podemos sustituir la evolución del sistema de clanes por la de la acumulación primitiva de capital y el emergente individualismo. También podemos interpretar la rivalidad de los héroes duales –Sigfrido y Hagen– como una rivalidad entre las etapas de evolución de dos clanes hostiles en la que cualquiera de los dos podría tomarse como la figura positiva (vale la pena recordar que, en el *Cantar de los nibelungos* Hagen es el protagonista heroico central y que Sigfrido queda reducido a un papel episódico que sólo cumple su parte al comienzo del poema). Si así fuera, la existencia del clan puede proyectarse hacia atrás en el tiempo a las figuras totémicas, y entonces vislumbraríamos a los dioses, con su líder «Licht-Alberich» (Wotan), y a los enanos, con su llamado «Schwarz-Alberich», desde una nueva perspectiva. Mientras tanto, los trabajos y angustias de estos dos líderes totémicos sugieren la inestabilidad de la posición del «gran hombre» o jefe del clan en este sistema social esencialmente descentralizado que tiene posteriormente su analogía en el feudalismo (en lo tocante al capitalismo, también podemos recordar la idea de Thorstein Veblen de un capitalismo esencialmente feudal a finales del siglo XIX y principios del XX y, también, la noción de la historia de Horkheimer quien, transformando el clan en una mafia criminal, la define como una sucesión de estafas y estafadores)[19]. Los elementos arcaicos de Wagner asumen, pues, el sentido de un diagnóstico crítico antes que el de una celebración nacionalista regresiva o reaccionaria.

Pero ahora debemos confrontar el personaje de Sigfrido directamente, en la medida en que fue puesto para aportar la significación de la esperanza en el futuro y en la resolución de los efectos funestos del anillo y su maldición. Hay tres rasgos que parece apartar al «héroe» de los demás personajes, hasta de su más atractivo y trágico padre Sigmund. Primero, él es el muchacho que, como el personaje epónimo de Grimm, no sabe qué es el miedo. Luego, y tal vez como resultado de su inocencia juvenil, encarna una ignorancia más general del mundo y de su propia genealogía, algo que también puede interpretarse como señal de su naciente individualismo

(como un sujeto burgués, por ejemplo). Y, por último y más enigmáticamente y quizá como consecuencia de todo lo anterior combinado, parece representar la «libertad», un concepto filosófico generalmente no asociado a Wagner salvo que nos retrotraigamos a las barricadas en la Dresde de 1849, a Bakunin y al supuesto anarquismo revolucionario de Wagner (de hecho, Sigfrido ha sido ocasionalmente identificado con el propio Bakunin, algo más plausible para las producciones tradicionales más antiguas y menos cuidadas de la ópera que para cualquiera de las más recientes: a Hagen es fácil imaginarlo con una barba tipo vikingo, pero al joven Sigfrido no tanto).

Y a todos estos ingredientes agreguemos el misterio de la poción del olvido… ¿o es una poción de amor? (Wagner nunca es muy claro en este asunto), junto con el juicio estético que siempre parece requerir. Mann pensaba que Wagner podía haber dejado fuera las pociones mágicas; otros las ven como un elemento de disparate melodramático no del todo ajeno a la maquinaria de la gran ópera convencional que aún sobrevive en el drama musical final, que fue, por supuesto, la primera guía escénica cuyo texto inexperto fue el primero en completarse[20]. Además, tenemos la cuestión filosófica planteada por el hijo ingrato Nietzsche. ¿Es Sigfrido el superhombre *(übermensch)*? Si no lo es, ¿por qué? Nietzsche debe de haber estado muy familiarizado con *El anillo* y, particularmente, con Sigfrido mucho antes de que en 1876 se estrenara la ópera completa (y el teatro mismo de Bayreuth), precisamente el año en el que Nietzsche se aparta más decididamente del Maestro: sobre todo, dado que Wagner interpretaba y cantaba incesantemente sus dramas musicales ante su círculo íntimo y ya había publicado tanto los libretos como las partituras que el discípulo, que también era un músico de talento, bien habría podido tocar en su propio piano. No caben dudas de que el objeto del disgusto y la desilusión más profundos de Nietzsche fue el gravemente pseudorreligioso *Parsifal.* Sigfrido no parece confirmar ese diagnóstico fundamental de decadencia con que Nietzsche generalmente juzgaba a Wagner; y, en realidad, el filósofo probablemente haya sido el primero (en *Der Fall Wagner*) que presentó la interpretación wagneriana como la oposición entre Feuerbach y Schopenhauer:

> «¿Cómo podemos abolir la vieja sociedad?» Sólo declarando la guerra a los «contratos» (la tradición, la moralidad). *Eso es lo que hace Sigfrido* [...] [E]l ascenso de la edad de oro; el crepúsculo de los dioses de la vieja moralidad: *todo el mal ha sido abolido.*
>
> Durante largo tiempo, el barco de Wagner seguía alegremente su curso [el curso revolucionario de Feuerbach y Bakunin]. No hay duda de que fue entonces cuando Wagner concibió su meta más elevada. ¿Qué sucedió? Una desgracia. El barco chocó contra un arrecife; Wagner quedó varado. El arrecife era la filosofía de Schopenhauer; Wagner quedó encallado en una cosmovisión *contraria*[21].

Deberíamos hacer notar que no sólo el Sigfrido que emerge de este esbozo es auténticamente revolucionario (y dista mucho de la cómica figura que inevitablemente constituye para un auditorio moderno); además, los ideales que representa –destrucción de la religión, fin de la ley y de la moralidad– son, con toda precisión, los mismos que defendió el propio Nietzsche con una pasión decidida hasta el final de su vida consciente. En este sentido, Nietzsche fue la realización de Feuerbach (quien se retiró bastante tempranamente de la escena intelectual y política), y su idolatría por la figura paterna que era Wagner seguramente estuvo al menos en parte inspirada por los vestigios del revolucionario feuerbachiano que luego se entregó a la domesticidad de Tribschen.

Sin embargo, tenemos que ir más allá de este dato puntual. Aun después del colapso nervioso, Nietzsche permanece sospechosamente silencioso sobre la figura de Sigfrido y todas sus ambigüedades; con todo, el concepto del *Übermensch* –llámeselo superhombre u hombre superior– no cobra vida realmente hasta la elaboración de *Zaratustra* en los primeros años de la década de 1880. Nada permite conjeturar que haya sido precisamente esta ambigüedad problemática sobre la representación dramática que ofrecía Wagner del héroe del futuro lo que impelió a Nietzsche a intentar una nueva teorización que terminará siendo no una representación de la nueva figura sino, más bien, una invocación de Zaratustra: «Yo os enseño el superhombre. El hombre debe ser superado»[22]. Tampoco debe tomarse de ninguna manera a Zaratustra mismo por el superhombre (y, ciertamente, tampoco al enfermizo y neurótico Nietzsche, cuya obra completa es un intento de superarse *a sí mismo*). Este profético *ajournement* hacia el futuro,

esta deliberada omisión de todo detalle positivo, de todo rasgo deseable y, mucho más, de una descripción concreta (como en la no reseña leninista de un futuro comunismo) es una revisión notable del experimento wagneriano que, no obstante, comparte con Wagner un futuro profundamente profético y, hasta podemos decir, siguiendo a Bloch, una orientación utópica… lo que el Nietzsche tardío podría haber llamado acerbamente un «indicio» *(Ahnung).*

En este sentido, podría conjeturarse además que Nietzsche percibió bastante de lo que es irrepresentable (o hasta cómico) en el Sigfrido de Wagner para tomar ciertas precauciones con sus propios esfuerzos conceptuales tentativos en esa dirección. A pesar de todo, junto con la «transmutación de todos los valores» que respalda en Wagner (el alejamiento de la vieja moralidad, las costumbres y la ley), hay otro aspecto interesante de la profecía zaratustriana que puede dejarnos algunas lecciones interesantes. No me refiero a la famosa «voluntad de poder», concebida para socavar la clásica oposición wagneriana entre poder y amor, con la justificación de que, para Nietzsche –aquí el mucho más sutil e inquebrantable «psicólogo» (como se llamaba a sí mismo)–, el amor es en sí mismo, como todo lo demás, una manifestación de la voluntad de poder. No, el concepto de la doctrina nietzscheana que tiene mayor interés para el presente análisis es, sobre todo, la doctrina del eterno retorno.

Supongo que hay tantas maneras de interpretar el eterno retorno como modos de exponer las pulsiones de vida y de muerte freudianas; y, de hecho, todo intelectual y teórico que se respete como tal seguramente querrá intentar una interpretación nueva y propia. En todo caso, lo que propongo aquí es interpretar el eterno retorno como un compromiso con un presente eterno de la conciencia cuyos contenidos y configuraciones rápidamente cambiantes siempre deben ser afirmados independientemente de las consecuencias que esto implique para el futuro (o el pasado). Si se quiere, uno puede ver surgir en esta interpretación el esbozo de la teoría de las dos temporalidades que apunté antes. Entre la cronología y el eterno presente de la conciencia, hay una guerra. El eterno retorno de lo mismo significa que la conciencia –por impersonal que se la quiera juzgar y por

desconectada que esté de cualquier idealismo o cualquier materialismo– es siempre «la misma».

¿Sería demasiado arbitrario intentar aplicar a Wagner este concepto extraño y, aun así, completamente filosófico? Pero él mismo lo inventa y, muy precisamente, en la línea teorizada por Blanchot, Klossowski y Deleuze, como lo descubrimos en las distintas etapas de la lucha de Wotan contra su propia derrota. En general, el problema filosófico (si es que podemos llamarlo así) emerge en la aparente inconsistencia –es decir, en la brecha– entre la supuesta inmortalidad de los dioses y el paso del tiempo en un universo heracliteano en el que ni siquiera la eternidad de los dioses es inmune a la Moira o destino (la sentencia de Anaximandro, cara a Heidegger: «deben saldar su deuda con el tiempo»)[23]. La contradicción es, sin duda, de representación. Es una contradicción que no existe en el cristianismo, donde las temporalidades están bien divididas y Dios (irrepresentable y no representado) es eterno, mientras que Cristo (en su representación humana) se somete al paso del tiempo y al destino. Pero, si hay que dar a los dioses una figuración antropomórfica, esta tendrá luego algún oponente, ya sea el monoteísmo como tal, ya sean los mitos más primordiales que constituyen, por así decir, su trasfondo previo. Por ejemplo, Zeus destronó a Cronos, nacen los dioses, se casan, etc., hasta que finalmente, bajo los auspicios cristianos, Cristo advenido los transforma en tantos diablos y demonios (véase el estudio enciclopédico de Jean Seznec) o alguna otra cosa, como maravillosamente propone Flaubert, que terminan extinguiéndose[24].

Se advertirá que este es exactamente el proceso que dramatiza *El oro del Rin* cuando los dioses se quedan sin las «manzanas de oro» de la eterna juventud que cultivaba Freia (y sólo queda su música). Pero esta vulnerabilidad de los inmortales es lo que prepara la posibilidad de la destrucción final. Conviene hacer notar que esta paradoja se conserva en todas las representaciones modernas de los dioses hasta *Las moscas* (1943) de Sartre; y que es un dilema representacional que, en cierto modo, nos lleva nuevamente de Feuerbach a Hegel, pues la existencia misma de los dioses como representación, como figuras dramáticas (y no meros ídolos o imágenes), significa que son poco más que meras fantasías y proyecciones

de la mente humana. En un sentido hegeliano, su apariencia tiene pues realidad, una objetividad propia, aun cuando su realidad sea inexistente. Percibo aquí una dimensión autorreferencial de tales textos en los que, sin intención, su propia externalización como apariencia objetiva pasa a ser el tema más profundo de *El oro del Rin,* donde ahora, independientemente de lo que la obra proclame afirmar sobre los dioses –existen, no existen–, en realidad pone sobre todo en primer plano la necesidad problemática de representarlos como si existieran desde el comienzo.

Sea como fuere, la «derrota» y destrucción final del propio Wotan también tendrá un dejo autorreferencial. Sin embargo, más inmediatamente, el texto, que sigue las grandes batallas finales de la épica escandinava, supone la posibilidad que hasta el líder de los dioses mismo puede finalmente ser aniquilado junto con toda su «raza». Ya sabemos que, como Zeus, Wotan también está sujeto al poder superior del destino, en las runas del fresno del mundo. Con todo, él contrae libremente esa obligación (tallar la madera de su lanza del árbol inmortal de la vida que luego empieza a perecer lentamente, en una especie de sobredeterminación causal de la catástrofe final).

Lo que, sin embargo, es poscontemporáneo en el fin de Wotan en *La valquiria* es que el fracaso de su plan –la ley y las runas lo obligan a matar a su agente elegido Sigmund–- sólo genera desesperación al principio:

O heilige Schmach!	¡Oh, justificada vergüenza!
O schmählicher Harm!	¡Oh, bochornosa pena!
Götternoth!	¡La más funesta necesidad de los dioses!
Götternoth!	¡La más funesta aflicción!
Endloser Grimm!	¡Furia infinita!
Ewiger Gram!	¡Eterno dolor!
Der Traurigste bin ich von	¡De todas las cosas vivas
Allen!	yo soy la más triste!

(*WR, Walküre,* II, ii, 148)

A esto sigue un impulso suicida:

Auf geb'ich mein Werk;	Mi afán abandono;
nur Eines will ich noch:	sólo una cosa quiero:

das Ende—	¡el fin…
das Ende!—	el fin!
	(*WR, Walküre,* II, ii, 153)

Espero que no sea abusar de la noción de autorreferencialidad sugerir que, cuando Wotan invoca «das Ende!», el drama está clamando por encontrar un final también él y dar por terminado el asunto. En ese sentido, esta conflagración final no sólo cumple con la anécdota de Bakunin referida por Adorno («si esto es agua», se supone que dijo el gran anarquista viendo *El holandés errante* [1843], «¿cómo será cuando [Wagner] llegue al fuego?»), sino que además desplaza, al mismo tiempo, el debate crítico convencional sobre los tres finales del monólogo último de Brunilda. Lo que luego se vuelve significativo no es tanto lo que significa, sino hasta qué grado llega a ser una especie de arquetipo de nuestro sentido de qué es un final absoluto: significa «das Ende» como tal y no este o aquel final de algo.

Seguidamente, Wotan busca el consejo de Erda, no simplemente para aprender el curso de los acontecimientos y de la historia, sino también como último recurso para encontrar un remedio *in extremis:*

doch deiner Weisheit	Pero agradecería
dankt'ich den Rath wohl	al caudal de tu sabiduría
wie zu hemmen ein rollendes	que me diga cómo detener
Rad?	un rueda que gira.
	(*WR, Siegfried,* III, i, 255)

Pero aquí no hay ningún último recurso, y uno de los rasgos no menos interesantes de la visión histórica contenida en *El anillo* es el cambio radical que sufre la dinámica de la historia misma tan pronto como se introduce el dinero (el oro, el anillo). En los primeros momentos del ciclo –como si dijéramos, el paisaje precapitalista–, actúa como tal (sea de los dioses o de los humanos), pone fuerzas en movimiento y constituye causas genuinas: de ahí el poder de la maldición de Alberico y hasta la intrepidez de Sigfrido, por no mencionar los planes conspirativos de Wotan. En ese mundo hay gran interacción de las líneas de fuerza, de las causas y los efectos de la praxis, independientemente de la derrota o la victoria: la acción y los acontecimientos se dan todavía en una escala humana –o tal

vez sería mejor decir antropomórfica– y el lenguaje de la «libertad» está, por lo tanto, justificado.

Pero, poco a poco, se va mostrando la otra cara de esta red de acciones y esta es una determinación sistémica que está más allá de todo control antropomórfico. Aquí hasta el destino cambia su significación y, de sino de un individuo, deviene la fuerza ciega de la necesidad de un proceso. El dinero es aquí un elemento nuevo de ruido en el sistema de comunicación, como dice Habermas en *La teoría de la acción comunicativa* (1981): es el cuerpo extraño, el ingrediente químico, que cristaliza otro orden de cosas. Hace que la «rueda gire», como lo percibe Wotan y, de múltiples historias independientes de comunidades aisladas, emerge una única totalidad histórica que lo abarca todo y que nadie puede dominar ni desviar: tampoco está claro que la devolución del anillo a las *Doncellas del Rin* mismas pueda restaurar algo de ese estado primitivo, digamos, anterior a la historia en este nuevo y segundo sentido, el sentido del sistema y, para ser más exactos, del capitalismo mismo.

Podemos juzgar que esta es, en realidad, la visión de Wagner, inscrita en el texto y no impuesta siguiendo cierta filosofía o teoría de la historia externas y desconectadas, por las reacciones de Erda y de sus hijas, las Nornas, en *El oro del Rin.* Está bastante claro que Erda representa *das Wissen,* el conocimiento de todos los acontecimientos y resultados históricos:

Wie alles war, weiß ich;	Cómo fueron todas las cosas, lo sé;
wie alles wird,	cómo son todas las cosas,
wie alles sein wird,	cómo serán todas las cosas,
seh'ich auch...	también lo veo...

(*WR, Rheingold,* iv, 112)

Es bastante evidente que este saber es el del destino de los individuos y el entrelazamiento de su conocimiento cronológico del relato *(récit),* de la temporalidad de la causalidad, el antes y el después, la secuencia pasado-presente-futuro.

Lo que las Nornas tejen en su red es, precisamente, este sistema de actos humanos, una urdimbre y una trama que, como se recordará, se rompe en el

«Prólogo» de *El ocaso de los dioses:*

Zu End' ewiges Wissen!	¡El fin de la sabiduría eterna!
Der Welt melden	Ya las mujeres sabias
Weise nichts mehr.	no cuentan al mundo sus primicias.
	(*WR, Götterdämmerung,* 284)

A este quiebre culminante corresponde la confusión que experimenta Erda en su segunda escena (en *Sigfrido*) al oír el destino de Brunilda:

Wirr wird mir,	Desde que me desperté
seit ich erwacht:	me encuentro aturdida:
wild und kraus	¡desolado y tortuoso
kreis't die Welt!	gira el mundo!
	(*WR, Siegfried,* III, i, 256)

Sería un error interpretar este quiebre decisivo de la naturaleza misma del *Wissen,* de la visión de los acontecimientos antropomórficos pasados, presentes y futuros, atendiendo al inminente fin de los dioses. Antes bien, debemos atribuirlo al advenimiento de una temporalidad histórica radicalmente nueva, la del dinero: y lo que, en lo sucesivo, parece confuso en el foco de los actos individuales adquiere toda la claridad de una «rueda que gira»; un determinismo impersonal, desde el punto de vista del sistema económico, inhumano, sobrehumano que rige en adelante.

De modo que lo que registra *El anillo* aquí es la diferencia radical entre la dinámica histórica y, ciertamente, el determinismo del capitalismo y el de los modos anteriores de producción que se remontan a la cultura aldeana, las cabañas aisladas en el bosque o hasta los clanes autosuficientes de dioses y hombres, de enanos y gigantes.

Volviendo, pues, a Wotan y a su anticipación del eterno retorno, el cambio fundamental de las valencias de su desesperación y su fracaso simplemente implica un paso de la pasividad a lo que Nietzsche llama la afirmación; en otras palabras, el eterno retorno. No se trata de resignación ni aceptación estoica, sino de algo mucho más activo: es acoger este resultado como si hubiera sido desde el principio un acto volitivo, como si lo hubiera querido desde toda la eternidad (una y otra vez, de nuevo, en el lenguaje de la

«recurrencia»): esta es ahora la nueva elección de Wotan; en el clímax de la segunda escena de Erda (en *Sigfrido*) y hasta el final del ciclo:

Um der Götter Ende
grämt mich die Angst nicht,
seit mein Wunsh es—will!
Was in des Zwiespalts wildem
Schmerze
verzweifelnd einst ich
beschloß,
froh und freudig
führe frei ich nun aus…

¡Desde que mi voluntad así lo quiere,
ya no me consume
el temor del fin de los dioses!
Todo cuanto decidí en otro tiempo
con desesperación
en el punzante dolor de la confusión
interior
ahora lo ejecutaré libremente
con placer y alegría…

(*WR, Siegfried,* III, i, 257-258)

Pero Wotan confunde esta afirmación con su propia elección; no ha sido él quien tomó la decisión: el fin de los dioses; él sólo la reelige, *amor fati:* la asume dándole la forma de una nueva elección o hasta como una afirmación. En este sentido, la Juliette de Blanchot, sometida exactamente a las mismas torturas e indignidades que su hermana sadeana Justine, domina su destino eligiendo precisamente aquellas indignidades en lugar se sufrirlas[25]. Y esta es la desesperada invención nietzscheana del eterno retorno: afirmar el horror como si hubiera sido un acto de volición desde el principio (nótese la persistencia activa del término schopenhaueriano «voluntad» tanto en Wagner como en el supuestamente postschopenhaueriano –y antischopenhaueriano– Nietzsche).

Concluyo esta larga digresión retornando a la cuestión de por qué podría decirse que Sigfrido encarna el eterno retorno nietzscheano o, al menos, lo prefigura de una manera significativa y reveladora. Pues la otra característica del presente eterno del eterno retorno es la intensa falta de memoria, es decir, la obliteración deliberada del pasado (y, en realidad, presumiblemente también del futuro). Ningún episodio de *El anillo* ha estado sometido a tanto murmullo crítico como el de la poción mágica administrada a Sigfrido en *El ocaso de los dioses,* que tiene el efecto simultáneo de borrar sus recuerdos –en particular, su recuerdo de Brunilda– y de hacerlo enamorar de Gudrun: dos consecuencias distintas destinadas,

sin duda, a unirse en una única experiencia. Inevitablemente, el episodio nos recuerda la poción de amor por completo diferente de *Tristán* (como ya dije antes, Thomas Mann creía que Wagner debió de excluir ambas pociones) y los tonos de magia también están sutilmente presentes en otro tipo de fuerzas no naturales, como la maldición de Alberico. Es desconcertante, por ejemplo, no saber que la ahora humana Brunilda es, además, una bruja que ha traído consigo a la mortalidad, por lo menos, algunos de sus atributos más trascendentes.

Personalmente, no estoy de acuerdo con estos juicios. Para que la emoción se transforme en afecto (o, por lo menos, se recubra de él en un nuevo tipo de sobrecarga afectiva), parece lógico que lo que sea que exista como componente emocional de la intriga dramática esté acompañado de una dimensión puramente corporal o fisiológica, la de la fiebre de la poción infiltrada en el cuerpo, el ardor fatídico de la sangre y el súbito impacto de la droga embriagadora. Aquí tomo la emoción identificada con un nombre (amnesia, enamoramiento) como elemento básico de la cronología y de la «narración». La sobrecarga de la dimensión afectiva que introduce la poción en los acontecimientos emocionales es en gran medida, siguiendo esta línea de pensamiento, una alegoría de la irrupción del presente de la escena y la tensión entre las dos dimensiones temporales ahora coexistentes.

Pero la defensa del mecanismo melodramático de la poción también puede emprenderse en un nivel menos teorético y más cotidianamente psicológico. En realidad, puesto que podría decirse que Sigfrido conserva una mentalidad semejante a la de un niño, que se distrae fácilmente y se entrega al momento y sus atracciones inmediatas, no estaría del todo alejado de su carácter que sucumbiera a tal encantamiento o, si se prefiere, el encantamiento mismo meramente dramatiza y exagera una condición ya existente, un rasgo preexistente de su personalidad en la que ya se combinaban la inmadurez y la impulsividad. Más tarde, Nietzsche recomendará la «intensa capacidad de olvido» del *Übermensch,* pero no parece probable que haya dejado de advertir lo poco atractivo que es ese aspecto del ser del futuro…, una razón más por la que debería haber dejado sin representar esta figura en Zaratustra para incluirla simplemente como un llamamiento profético antes que como un retrato amorosamente detallado.

Más tarde, se agregará a la evocación nietzscheana del hombre «fuerte» la crueldad depredadora de César Borgia, con el propósito de disipar toda huella de la ingenuidad de Sigfrido, mientras que la ραθυμια [el vivir cómoda y libremente] ateniense celebrada por Pericles –«audacia y maldad»; «loca, absurda y súbita en su expresión, el carácter incalculable y hasta increíble de sus empresas»[26]– está tan lejos de la intrepidez germánica de Sigfrido como lo está Bizet de Wagner. Seguramente, el lapso de doce años entre la juventud de Sigfrido y el tercer acto de la ópera epónima, y mucho más hasta el *El ocaso de los dioses,* debe considerarse como parte de una especie de maduración de su retrato, si no de su carácter mismo, y bien se puede decir que la muerte de Sigfrido, el despertar de su memoria de Brunilda, quien también despierta, marcan la evolución del personaje.

Ahora, me gustaría enfocar la cuestión del carácter de Sigfrido y su significación desde un ángulo levemente diferente. El modo en apariencia estridente e implacablemente heroico con que se ha caracterizado el estereotipo de la música de Wagner –una impresión reforzada por la tradicional estridencia de muchas orquestas (Boulez es especialmente mordaz en este sentido), así como por innumerables caricaturas políticas del mismo Wagner– ha tendido a oscurecer los momentos en que tanto el drama como la música alcanzan otros efectos mucho más sutiles y delicados. Bloch tiene una especial habilidad para destacar tales efectos en la música misma[27]. También quiero subrayar rasgos análogos del drama, a menudo ahogados por el sonido y un «estilo» debidamente wagneriano (y del que a veces es responsable el mismo compositor).

Así es que las aparentemente interminables procrastinaciones del dueto de amor (en el acto III de *Sigfrido*) a menudo han exasperado, particularmente cuando no hay subtítulos ni sobretítulos, hasta a los espectadores/oyentes más entusiastas. Lo que se pierde entonces es el drama más sutil de las angustias y las vacilaciones de dos virginidades, de un acercamiento y un retraimiento que no sería adecuado llamar seducción, una dramatización notable de ese «miedo» que Wagner deliberadamente inscribió en el descubrimiento (por parte de ambos) de la diferenciación sexual, pues la de Wagner es una descripción que no desmerece la de los más agudos

«psicólogos» tan admirados por Nietzsche en esa tradición francesa que va desde Racine a Paul Bourget. Sin embargo, es verdad que la magnífica música de Wagner tiende a distraernos de este drama mucho más íntimo que se desarrolla en las palabras y sus intercambios y, en realidad, hace que lo pasemos directamente por alto.

Pero quiero poner de relieve otra propiedad afín del drama wagneriano que ha recibido aún menos atención y que es lo que llamaré una división alegórica del trabajo entre los personajes en ciertas escenas. La más notable entre ellas es, seguramente, la «deconstrucción» del «deseo» de Wotan que comienza en el acto III, escena ii de *La valquiria* y culmina en la tercera escena de su último acto. No es ninguna descripción corriente de los deseos y ambiciones frustrados, aunque es teatralmente útil hacer que sus grandes líneas representen la sumisión de Wotan a la Ley de Fricka y la subsecuente desobediencia de Brunilda no tanto a la ley como a la propia sumisión de Wotan. Pero, justamente, esa distinción es lo que está en juego aquí, distinción que Wotan expresa largamente. Ya hemos observado la fría desaprobación de la esposa legítima por esa hija ilegítima cuya función oficial es poblar el Valhalla con héroes muertos (un uso para el que dicho lugar no estaba destinado originalmente) y quien, además, hace las veces de mano derecha de Wotan en numerosas situaciones coprometedoras. Todos estos detalles son maravillosamente efectivos para complicar el drama y multiplicar sus relaciones internas de formas convenientemente «dramáticas».

Pero lo que objeta Wotan es algo mucho más complejo que la desobediencia corriente. En *La valquiria,* en el clímax de la gran escena de la despedida, Wotan articula la significación de la insubordinación de Brunilda como un robo virtual del goce:

So thatest du,	Así hiciste
was so gern zu thun ich begehrt—	lo que yo ansiaba tanto,
doch was nicht zu thun	pero la necesidad me obligó a no hacer.
die Noth zwiefach mich zwang?	Creías que tan ligeramente
So leicht wähntest du	podían ganarse
Wonne des Herzens erworben,	los deleites del amor
wo brennend Weh'	cuando el dolor ardiente

in das Herz mir brach,	irrumpió en mi corazón
wo gräßliche Noth	y la espantosa necesidad
den Grimm mir schuf…	encendió mi ira…

(*WR, Walküre,* III, iii, 186)

Para Wotan, lo intolerable no es tanto el derrumbe del gran proyecto y la humillación de la sumisión, el dolor de la renuncia o siquiera la muerte de un hijo amado. Todo ello es, por decirlo de algún modo, dolor normal, sufrimiento normal. Lo que realmente lo enfurece, en cambio, es el placer que experimenta Brunilda en aquello a lo que él tuvo que renunciar: que ella asuma, en su lugar, esa inmensa satisfacción libidinal, que incluye el pasado y el futuro, el deseo y la satisfacción:

Wo gegen mich selber	Mientras contra mí mismo
ich sehrend mich wandte,	me volvía
aus Ohnmacht-Schmerzen	consumido por la impotencia,
schäumend ich aufschoß,	mientras tormentoso
wüthender Sehnsucht	y furioso deseo
sengender Wunsch	despertaba en mi terrible voluntad
den schrecklichen Willen mir schuf,	de enterrar mi eterna tristeza
in den Trümmern der eig'nen Welt	en las ruinas de mi propio mundo,
meine ew'ge Trauer zu enden—	tú te confortabas dulcemente
da labte süß	en bendito abandono;
dich selige Lust;	embeleso de emoción,
wonniger Rührung	embriagadores deleites,
üppigen Rausch	¿bebiste de la copa del amor
enttrank'st du lachend	con los labios abiertos por la risa
der Liebe Trank—	mientras *mi* bebida estaba mezclada
als mir göttlicher Noth	con la punzante hiel
nagende Galle gemischt?	de las desdichas divinas?

(*WR, Walküre,* III, iii, 186)

Sin duda, esto sucede ante el telón de fondo de una creciente individuación. En la escena anterior, Brunilda se afirma como el deseo del padre, como idéntica al padre de manera muy semejante a como Tristán se identificaba con Isolda, e Isolda con Tristán. No estarás contándole tus pensamientos más íntimos a otra persona, a otro sujeto, cuando me los

confíes a mí, le asegura a su padre; y, en la producción de Chéreau, Wotan expresa sus sentimientos más profundos ante un espejo, y habiéndose quitado el parche del ojo para mostrar su verdadero rostro –una situación con tres posiciones de sujeto en vez de dos–. Pero, a último momento, está claro que Brunilda se ha separado para devenir un sujeto por derecho propio.

Este interesante momento tampoco debe interpretarse como simple manifestación de envidia, pero quizás aquí deberíamos abrir un paréntesis sobre el sistema psicológico wagneriano y sus peculiaridades. Es errado imaginar que este sistema se organiza alrededor de alguna oposición convencional entre el bien y el mal, a pesar de las apariencias melodramáticas que hasta dan lugar a la interpretación nietzscheana del bien como la afirmación del deseo de un sujeto central. Pues lo que, en *El anillo,* toma el lugar del mal es más bien el *Neid* [la envidia]: una intensa mezcla de celos y envidia que penetra en todo el espectro de las emociones y motivos wagnerianos. Por ejemplo, llega a ser convencional alabar la gran espada Nothung como una «neidliches Schwert» –«espada envidiable»– (que Porter traduce mal como «espada de mi necesidad» (sin duda, el significado preciso del nombre de la espada, pero no el del adjetivo admirativo). La gloria de la espada es, más bien, despertar la envidia en los demás: esta es una concepción propiamente feudal de la fama y del honor heroico: ser grande es ser envidiado. Y la fidelidad es algo que está incluido en esta envidia primaria del grande, como cuando Gunther cortésmente se ofrece a ser vasallo de Sigfrido (*mi casa es su casa* [en español en el original]), a lo que Sigfrido, significativamente, responde que él no tiene casa ni vasallo para ofrecerle a cambio; sólo posee su propio cuerpo.

El *Neid* es aquí la fuerza rectora primordial de este mundo feudal, y lo que luego, en algún sistema moral ulterior, podría identificarse con el mal está subordinado a esa envidia. La supremacía de Wotan en su condición de dios es que no necesita envidiar a nadie (ni siquiera a Alberico por poseer el anillo). Entretanto, bien podemos aventurar una especulación biográfica de que la propia paranoia de Wagner (y su antisemitismo) son la expresión del sentimiento, no sólo de que el mundo le debe una renta, sino que todos los demás, muy especialmente los demás compositores, lo envidian. De ahí el

alivio que siente (generalmente sólo temporal) cuando encuentra a otros seres, discípulos, amantes, Cosima por encima de todo, y el Rey, que han transformado su envidia putativa en adulación.

Por consiguiente, si uno tuviera que construir un sistema de las emociones wagnerianas, lo organizaría seguramente alrededor de una oposición fundamental entre el *Neid* y la «intrepidez», con las vagas nociones de libertad, amor y la Ley semióticamente arracimadas alrededor de esta tensión primaria. No es este el lugar para elaborar tal sistema; sin embargo, conviene observar de qué modo lo modifica el mayor de sus discípulos, Nietzsche. Pues el sistema wagneriano aún era de naturaleza individual. La originalidad de Nietzsche –que, sin duda, era un ser social mucho más modesto y menos pagado de sí mismo que el escandaloso Wagner– fue haber transformado el concepto de *Neid* en una categoría colectiva... la del resentimiento; indudablemente, uno de sus más influyentes logros filosóficos. Lo opuesto del resentimiento llega a ser pues, en manos de Nietzsche, un tipo diferente de libertad (y hasta, si se quiere, de audacia), es decir, la soledad; y el nuevo sistema persigue luego sus propias fortunas independientes en un ulterior universo político e ideológico.

Pero, después de esta larga digresión, debemos retornar a lo que hemos llamado la «alegoría psíquica» del drama de Wagner. Como se sabe, no es particularmente inusual que los personajes individuales representen un determinado impulso psíquico (en realidad, en el caso del *Neid,* ya tenemos la ineludible figura de Yago). Lo que da al drama musical su particular ventaja en esa estructura es el modo en el que el elemento musical subsume todos los personajes y sus diálogos reduciendo enormemente la distancia convencional establecida por la personificación alegórica. La música cumple la función de una psique en la que emergen, se diferencian y recombinan varios impulsos; una psique que, en la terminología que he procurado establecer aquí, sirve como el medio en el cual llegan a identificarse y a transformarse en una corriente de afecto los distintos elementos diegéticos, esto es, las diversas emociones y motivaciones de los personajes.

Esto es lo que, de hecho, encontramos en la segunda secuencia alegórica que yo quería comentar; me refiero (una vez más) al dueto de amor del final

de Sigfrido. ¿Qué le ofrece la mujer mayor al joven, como si este fuera el neófito, el alumno incluso? Aunque parezca extraño o, por otro lado, tal vez no tan sorprendente, le ofrece su *Wissen* (conocimiento). Es algo que parece abarcar desde los poderes mágicos mencionados antes (hará que su cuerpo sea invulnerable excepto, como bien sabemos ahora, por la espalda) hasta un conocimiento de la red del hado o el destino, un conocimiento que en ella misma es deficiente (tanto que *El anillo* de Copenhague la muestra investigando en los episodios anteriores en una especie de biblioteca). En realidad, ninguno de los personajes de *El anillo* posee ningún tipo de omnisciencia genuina. Hemos visto que hasta la misma Erda pierde su conocimiento previo como consecuencia de la fragua del anillo. Y los numerosos acertijos y escenas en las que se formulan preguntas («Weisst du wie das wird?» [«¿Sabes cómo será…?»]) elevan ese modo a una virtual «forma simple» en el sentido de Jolles, si no a un género en sí mismo (Wotan es el supremo maestro de esta forma de acertijo, primero con Mime y luego con Sigfrido mismo)[28]. Ya hemos comentado la ignorancia casi medieval de los habitantes de los diversos y separados mundos primigenios que aparecen al comienzo del drama musical. Sostuve entonces que la omnisciencia (sabiduría) del personaje de Erda y luego de las Nornas sólo era posible en el contexto de la ignorancia casi geográfica de los primeros clanes y especies. La pérdida de tal posibilidad es el signo del comienzo de una nueva dinámica histórica que lo unifica y abarca todo: la del dinero y hasta la del capitalismo industrial.

No obstante, el *Wissen* de Brunilda es aún de una variedad anterior: ella conoce los destinos que equivale a decir los relatos *(récits),* las leyendas y los diversos personajes y fuerzas y prevé (en *Sigfrido*) los hados que los aguardan.

Was du nicht weißt, weiß ich für dich: doch wissend bin ich nur—weil ich dich liebe!—	Lo que *tú* no sabes yo lo sé por ti: ¡y, sin embargo, lo sé sólo porque te amo! (*WR, Siegfried,* III, iii, 268)

Pero ese *Wissen,* «sabiduría» de la temporalidad, del antes y después, del pasado-presente-futuro, es precisamente lo que Sigfrido no puede entender; en realidad, esa incomprensión define lo que podríamos llamar su ingenuidad o su inmadurez:

Wie Wunder tönt was wonning du sing'st; doch dunkel dünkt mich der Sinn.	Maravillosamente suena lo que cantas con tanta felicidad; sin embargo, oscuro me parece su sentido. (*WR, Siegfried,* III, iii, 269)

No deberíamos asimilar completamente esta incomprensión con el rapto y la contemplación sensual, con el deseo y sus sentidos, aun cuando ese sea el pretexto para expresarlo:

Nicht kann ich das Ferne sinnig erfassen, wenn alle Sinne dich nur sehen und fühlen.	Con mis sentidos no puedo percibir esa distancia, puesto que todos esos sentidos sólo tú puedes verlos y sentirlos. (*WR, Siegfried,* III, iii, 269)

El intercambio confirma la noción de dos temporalidades distintas que se enfrentan –*Wissen* versus *Sinnen:* Brunilda, el relato; Sigfrido, el presente escénico– e ilustra cómo se atenúa en Wagner la separación mecánica estándar en un juego doble de tenor alegórico y vehículo y cómo se transforma en un acontecimiento antes que en una estructura estática en virtud, por un lado, de la unión de amor y, por el otro, de la textura musical. Wagner resuelve así idiosincrásicamente el gran problema formal del teatro entre el derrumbe del sistema del género con el *ancien régime* y la aparición del naturalismo en pleno capitalismo industrial: la separación de lo particular y lo universal o de la experiencia individual y alguna significación más generalizable. Entretanto, el mismo Sigfrido representa la supervivencia de esa ignorancia más antigua de la geografía del mundo heterogéneo transformada por el reemplazo de los clanes aislados por el nuevo mundo social de las dinastías y las alianzas (de la consanguinidad a

la afiliación, como dice Deleuze siguiendo a Lévi-Strauss)[29]. Esta ignorancia es su aislamiento como individuo separado del clan y de la alianza por igual y, si de algo sirve, es para representar la única significación que puede tener la «libertad» en *El anillo.*

Pues Wotan afronta un dilema político característico de todos los legisladores y sus teorizaciones desde los tiempos de Licurgo, que es cómo evitar imponer una ley que debería ser elegida libremente[30]. Este es un dilema teorético mucho más complicado que la oposición convencional de ley y poder que con tanta frecuencia se ha señalado como el quid de *El anillo* y que, con más frecuencia aún, se ha asociado a dictadores y usurpadores. En este nuevo mundo humano, sin embargo, hasta el poder de Wotan necesita el respaldo y la afirmación de sus súbditos. Es el problema que plantea adoptar una constitución en vez de organizar las fuerzas armadas y corresponde a esa suspensión peculiar que se da en el paso del poder constituyente al poder constituido, muy sutilmente analizada por Negri[31]. Por tomar una referencia contemporánea, podemos mencionar la dinámica paradójica de la Revolución Cultural china: Mao Zedong desea destruir el viejo poder y las antiguas instituciones del burocrático Estado del partido comunista. «¡Bombardead los cuarteles generales!» es, sin embargo, un ejemplo clásico del dilema, en la medida en que la orden, que emana de la autoridad (y desde un nuevo «cuartel general»), le pide a la población que elija libremente seguir nuevas órdenes y repudiar las anteriores. Ordena a los ciudadanos que sean libres… no necesariamente la mejor fórmula de una libertad genuina.

Pero Wotan se encuentra precisamente en la misma situación. Debe crear individuos humanos libres que ejecuten su plan preestablecido, que de algún modo lo reinventen libremente por derecho propio sin ninguna referencia a él. Sigmund, que ha vivido toda su vida adulta con el Caminante y a quien se le ha entregado de antemano una espada invencible, no está en posición de llevar adelante ese proyecto. Sigfrido, en cambio, sí, pero sólo con la condición de que no entienda nada y no tenga la menor idea de lo que quería conseguir Wotan desde el principio. En términos prácticos, esta independencia significa que Wotan debe renunciar a su propio poder (y hasta a su divinidad). Por consiguiente, Sigfrido rompe la

espada (pero, significativamente, en *El anillo* de Copenhague, es Wotan mismo quien la quiebra en dos). Con lo que Wotan, como lo hizo antes Licurgo, en efecto, se suicida.

No obstante, Sigfrido, en cuanto acumula suficientes proezas para tener un destino –¡y para recordarlo!–, pasa de la temporalidad del puro presente a la de la cronología y, consecuentemente, muere asesinado. Brunilda misma corresponde aún a esa temporalidad del destino asociada con el antiguo mundo y los dioses y también elige morir con él, como si en este nuevo mundo mortal no hubiera lugar siquiera para el recuerdo de la inmortalidad. En él tampoco hay lugar para los héroes. Lejos de dramatizar el advenimiento de los «últimos hombres» de Nietzsche, se diría que el Anillo define al superhombre, no sólo como la superación del «hombre», sino también como la superación de los héroes humanos.

[1] Véase Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society,* trad. de Stephen Holmes y Charles Larmore, Nueva York, Columbia University Press, 1982 [ed. cast.: «La diferenciación de la sociedad», en *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia,* Madrid, Trotta, 1998].

[2] Siempre he apreciado la observación que hace Slavoj Žižek: «La *fenomenología del espíritu* de Hegel, ¿no nos cuenta una y otra vez la misma historia del repetido fracaso del esfuerzo del sujeto por realizar su proyecto...?». Véase *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology,* Londres, Verso, 1999, p. 76 [ed. cast.: *El espinoso sujeto: el centro ausente de la ontología política,* Barcelona, Paidós, 2001].

[3] Véase el capítulo VII *infra.*

[4] Ernst Bloch, «Paradoxa und Pastorale bei Wagner», en *Literarische Aufsätze,* Fráncfort, Suhrkamp, 1965, pp. 294-332.

[5] Deryck Cooke, *I Saw the World End: A Study of Wagner's «Ring»,* Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 2-5.

[6] Véase E. Bloch, «Paradoxa und Pastorale bei Wagner», cit.

[7] Me estoy refiriendo a la insistencia de Deleuze en que las artes producen «nuevos conceptos»; conceptos que, sin embargo, no producen en el lenguaje abstracto de la filosofía sino a través de su propio medio específico: por ejemplo, los conceptos cinematográficos, pictóricos o sonoros, etcétera.

[8] Véanse, por ejemplo, Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank (comps.), *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader,* Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1995; Eve Kosofsky Sedgwik, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity,*

Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 2003 [ed. cast.: *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad,* Madrid, Alpuerto, 2018]; Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism,* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2008, y Sianne Ngai, *Ugly Feelings,* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2005.

[9] Richard Wagner, *Selected Letters of Richard Wagner,* comp. y trad. de Steward Spencer y Barry Millington, Nueva York, Norton, 1988, pp. 475-476.

[10] Véase Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner,* Berlín/Fráncfort, Suhrkamp, 1952 [ed. cast. *Ensayo sobre Wagner,* en *Monografías musicales* (*Obra completa,* 13), Madrid, Akal, 2008].

[11] Es bien sabido que Wagner primero escribió *La muerte de Sigfrido* (el guion que ocupa el lugar de *El ocaso de los dioses*) y luego se sintió obligado a situarlo en una historia anterior que terminó constituyendo los argumentos de *Sigfrido, La valquiria* y *El oro del Rin,* en ese orden. Luego comenzó a componer la música, por así decirlo, hacia atrás, comenzando con lo último que había escrito *(El oro del Rin)* y luego continuó retrocediendo hasta llegar a *Sigfrido,* acto II, donde se detuvo. En el hiato de doce años compuso *Los maestros cantores de Núremberg* y *Tristán e Isolda.* A la larga, en 1864 y por presión del rey, retomó la obra y escribió el último acto de *Sigfrido* y, por último, *El ocaso de los dioses* mismo.

[12] Friedrich Nietzsche, «The Case of Wagner» (1888), en *Basic Writings,* trad. de Walter Kaufmann, Nueva York, Random House, 1995, pp. 601-654, en p. 632 [ed. cast.: «El caso Wagner. Un problema para músicos», en *Escritos sobre Wagner,* introd., trad. y notas de Joan B. Llinares, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 183-242].

[13] Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung: A Companion,* comp. de Stewart Spencer y Barry Millington, Londres, Thames & Hudson, 1993, p. 142; en lo sucesivo, seguido por el acto y/o la escena de la ópera y el número de página; aquí, *Die Walküre,* II, i, 142.

[14] Claude Lévi-Strauss, «De Chrétien de Troyes à Richard Wagner», en *Le Regard éloigné,* París, Plon, 1983, pp. 301-324 [ed. cast.: *La mirada distante,* Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2015].

[15] Véase Jonathan Carr, *The Wagner Clan: The Saga of Germany's Most Illustrious an Infamous Family,* Nueva York, Atlantic Monthly Press, 2007.

[16] Como lo escribió James: «La extraña tendencia inveterada que tiene, casi siempre, la pintura de envidiar el drama, y el drama (aunque pienso que, en general, con mayor paciencia) de envidiar la pintura». Véase Henry James, *The Art of the Novel: Critical Prefaces,* introducción de Richard P. Blackmur, Nueva York, Scribner, 1962, p. 298.

[17] Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi y Jacques Schmidt, *Histoire d'un «Ring»: Bayreuth, 1976-1980,* París, Laffont, 1980, pp. 76-77. La traducción al inglés es mía.

[18] T. S. Eliot, «Hamlet and His Problems», en *The Sacred Wood.,* Londres, Faber & Faber, 1997 [1928], 2.ª ed., pp. 81-87.

[19] Max Horkhheimer, *Dämmerung,* Zúrich, Oprecht u. Helbing, 1934 [ed. cast.: *Ocaso,* Barcelona, Anthropos, 1986].

[20] Véase Thomas Mann, «Sufferings and Greatness of Richard Wagner», en *Essays of Three Decades,* Nueva York, Knopf, 1947, pp. 307-352 [ed. cast.: *Ensayos sobre música, teatro y literatura,* Barcelona, Alba, 2002].

[21] F. Nietzsche, «The Case of Wagner», cit., pp. 629-630.

[22] Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra* (1883-1885), comp. y trad. de R. J. Hollingdale, Londres, Penguin, 1969, p. 23 [ed. cast.: *Así habló Zaratustra,* Madrid, Alianza, 2011].

[23] Anaximandro: «Y la fuente del "devenir de las cosas existentes es aquella en la que ellas a su vez encuentran su aniquilación" según la necesidad, pues ellas se infligen mutuamente penalidad y castigo a causa de sus injusticias según un reparto determinado por el Tiempo». Y véase Martin Heidegger, «The Anaximander Fragment», en su *Early Greek Thinking: The Dawn of Wetern Philosophy,* Nueva York, Harper, 1975, pp. 13-58.

[24] Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques,* Londres, Warburg Institute, 1940 y, véase, por supuesto, Gustave Flaubert, *La Tentation de St. Antoine,* París, Charpentier et Cie., 1874 [ed. cast.: *La tentación de san Antonio,* Madrid, Cátedra, 2004].

[25] Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade,* París, Minuit, 1949 [ed. cast.: *Lautréamont y Sade,* México, Fondo de Cultura Económica, 2016].

[26] Nietzsche sobre la oración fúnebre de Pericles en Tucídides, a quien cita como alabando «la audacia […], la bondad y la maldad». Véase Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals, and Ecce Homo,* trad. Walter Kaufmann y R. J. Hollingdale, comp. de Walter Kaufmann, Nueva York, Vintage, 1969, parte 1, sección 11, p. 41.

[27] Véase *supra,* n. 4.

[28] Véase André Jolles, *Einfache Formen,* Tubinga, Niemeyer, 1930 [ed. cast.: *Las formas simples,* Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971].

[29] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe,* París, Minuit, 1972, p. 170, cap. 3, parte 2 [ed. cast.: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia,* Barcelona, Paidós, 1985].

[30] Véase Fredric Jameson, «Rousseau and Contradiction», en *Valences of the Dialectic,* Londres, Verso, 2009, pp. 303-315 [ed. cast.: *Valencias de la dialéctica,* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014].

[31] Antonio Negri, «Constituent Republic», en Michael Hardt y Paolo Virno (comps.), *Radical Thought in Italy. A Potential Politics,* Minneapolis, Minnesota University Press, 1996, pp. 213-221.

III
Trascendencia y música de película en Mahler

a Ramón del Castillo

Aquel (1927) fue el año de la alta y milagrosa cosecha de música de cámara: primero, el *ensemble* para tres cuerdas, tres instrumentos de viento-madera y piano; una pieza discursiva, podría decirse, con temas muy largos a la manera de una improvisación, elaborados de muchos modos diversos sin dar nunca la impresión de la repetición. ¡Cómo me gusta el anhelo, el vehemente deseo que lo caracteriza! La nota romántica –desde que, después de todo, se la trata con los dispositivos modernos más estrictos–, en realidad, temática, pero con tal considerable variación que verdaderamente no hay «repeticiones». El primer movimiento se ha llamado expresamente «fantasía»; el segundo es un *adagio* que se eleva en un potente *crescendo;* el tercero, el final, que comienza bastante ligero, casi alegremente, para ir ofreciendo progresivamente un contrapunto y, al mismo tiempo, va adquiriendo cada vez más un carácter de trágica gravedad, hasta que termina en un lúgubre epílogo semejante a una marcha fúnebre. El piano nunca se utiliza como relleno armónico; su parte es de solista como en un concierto para piano, probablemente una supervivencia del concierto para violín. Lo que quizás admiro más profundamente es la maestría con que se resuelve aquí la combinación de sonidos. En ninguna parte los instrumentos de viento cubren las cuerdas, sino que siempre les permiten hacer oír su voz y alternarse con ellos; sólo, en muy escasas ocasiones, cuerdas y vientos se combinan en un *tutti.* Si tengo que resumir la impresión general, es como si uno se dejara arrastrar desde una firme y familiar posición inicial a regiones cada vez más remotas; nada es como uno lo espera. «No he querido escribir», me dijo Adrian, «una sonata, sino una novela».

Thomas Mann, *Doktor Faustus*[1]

1.

Identificar la contradicción formal presente en el corazón de una obra no es criticarla; es un modo de localizar las fuentes de su producción; en otras palabras, siguiendo la útil fórmula de Lukács, es articular el problema de la forma que la obra intenta resolver. Sin enfrentarse a ese problema formal, es decir, sin forcejear con una contradicción genuina, es difícil comprender cómo una obra pudo lograr alguna distinción o ganar algún valor. El problema de la forma (y no necesariamente su soluciones, pues las contradicciones nunca se resuelven y los problemas sólo «se resuelven» articulándolos) asegura la posición de la obra en la historia: en la historia de la forma, en primer lugar, y, por esa vía, en los diversos niveles de la historia social, de la subjetividad y del modo de producción.

Los comentadores de Mahler a menudo comienzan con sus canciones, que son extraordinarias y verdaderamente únicas y que también pueden ser documentadas como fuentes de importantes periodos de la música orquestal. No obstante, por el hecho mismo de ser poemas, que contienen lenguaje verbal, también tienden a inclinar los comentarios hacia las significaciones, biográficas o existenciales, y a aproximarse peligrosamente a ese lodazal de interpretación que cualquier análisis resueltamente formal tratará de evitar.

(Vale la pena agregar no sólo que estas reflexiones omiten las canciones – ese extraordinario cuerpo de obra lírica que, desde cualquier punto de vista, representa el clímax del *Lied* alemán como forma musical–, sino que las canciones son tan distintas de la obra sinfónica que podrían considerarse la práctica de un arte o un medio por completo diferente, como un gran pintor que escribe poesías o un gran dramaturgo que, porque le da gusto, escribe una secuencia de sonata; un novelista que también pinta; un poeta que hace un filme, o hasta ¡un pintor que cuenta cuentos! Las canciones transforman la materia prima de la obra sinfónica en melodías y, con ello, reifican una materia sonora transformándola en un fluir de momentos de expresión inolvidablemente líricos. *Das Lied von der Erde* es un adiós a la vida, en el que no se lloran las intensidades del vivir, sino que se las eleva a afirmaciones extraordinariamente memorables: «agridulces», como podrían

decir los periodistas de suplementos culturales. Este es, en realidad, el lugar para hablar de los tipos anticuados de sentidos interpretativos –optimismo y pesimismo– y para evocar la emoción antes que el afecto, como haré al describir la obra sinfónica, pero este es un lenguaje o un medio radicalmente diferente del que representa la voz cuando, en el gran poema lírico de Nietzsche, está inmersa en la Tercera Sinfonía o hasta cuando, en ciertos pasajes de *Das Lied von der Erde,* lo sinfónico está peligrosamente cerca de arrollar el verso chino y al cantante que, momentáneamente, está en armonía con él. Las canciones son momentos preciosos únicos, para ocasiones especiales: las elaboraciones sinfónicas son una obra continua, interminable, en la que uno puede sumergirse en cualquier momento haciendo nuevas preguntas y hallando nuevas respuestas.)

Pues, aún antes de ser compositor, Mahler fue en primer lugar y ante todo director de orquesta («Cualquier tonto», me advirtió Adorno, «puede detectar en su música las huellas de un director»[2] y, tal vez, la intemperada observación me autoriza a dirigir algunas críticas al mismo Adorno en las siguientes páginas). No dudo de que es igualmente legítimo comenzar por la consideración más formal de la voz entendida como un instrumento más entre otros, cuya inesperada introducción en el instante mismo en que todos los demás instrumentos habían dicho lo suyo y agotado sus posibilidades (en el cuarto movimiento de la Tercera Sinfonía, por ejemplo) produce un impacto aún mayor que el tintineo de los distantes cencerros.

Por otra parte, las intervenciones corales designan tradicionalmente esa trascendencia de la que prometo hablar en el título, mientras que el hecho de la canción o el *Lied* mismo debe registrarse formalmente como una especie de clausura que está al alcance de desarrollos orquestales (con los que se relaciona de una manera distante comparable a la que mantiene el cuento corto con la novela) y sirve para evitar el problema de los finales (del que hablaremos luego) al ofrecer un punto final más tradicional (a la Cuarta Sinfonía, por ejemplo): esta es una solución que nada tiene que ver con la alegría o el tono pastoral de esa sinfonía, sino que es puramente formal.

Así es que debemos comenzar con la orquesta misma, enormemente expandida en los tiempos poswagnerianos y convertida en una institución social adecuadamente central en la ciudad del siglo XIX, con su presupuesto, su relación con el gobierno y sus posiciones burocráticas o administrativas, entre las que la relativamente nueva jerarquía del director es de primordial importancia. Adorno la compara con el papel emergente de ese nuevo tipo de líder político (o hasta dictador) que ejemplifican Napoleón III o Bismarck, lo que podría alentarnos a especular sobre el poder y su satisfacción, pero que también debería desviar nuestra atención, en una perspectiva más materialista, a la logística y a entender por qué dirigir una gran orquesta se asemeja más a dirigir un ejército que a escribir una novela (aunque un Zola fuera capaz de transformar su composición en elaborados proyectos que incluían investigación, expedientes, viajes de inspección y planificaciones de toda índole).

Asimismo, debemos recordar la analogía fundamental que destaca Darko Suvin en el caso de esa otra institución artística de la época que fue el teatro, en sí mismo el microcosmos de una compleja sociedad industrial por derecho propio, con sus materialidades y sus jerarquías, sus divisiones del trabajo y sus oficios asociados, calificados y no calificados, sus copistas auxiliares y sus satélites y subordinados burocráticos, por no mencionar un tipo de público electoral sentado en primera fila dispuesto a juzgar. Como el teatro, la orquesta sinfónica representa, pues, una figura de la totalidad social misma; un mundo social en el que el Estado y sus funciones también figuran simbólicamente y cuyos debates (de los que, en el caso del teatro, tenemos una rica variedad, desde los de la Comuna de París, documentados por Suvin[3], a los manifiestos de Artaud y Brecht, el concepto de los *happenings* y hasta las prácticas de *performance* de nuestro propio tiempo) son, por lo tanto, también en la teoría musical y orquestal, políticos en sí mismos: vuelven a representar las diversas filosofías e ideologías políticas, las estrategias, las crisis constitucionales y revolucionarias, habituales en la vida extraestética del mundo real del que, con gran frecuencia, suelen ser una alegoría.

Por lo demás, este énfasis también arroja nueva luz sobre la cuestión del estilo. Indudablemente, el despliegue de orquestas cada vez más grandes

abre nuevas posibilidades estilísticas, pero, al tiempo, ejerce una restricción al excluir antiguas simplicidades y las formas melódicas que antes solían vehiculizar; exige que se inventen nuevos fraseos expresivos más complejos.

Los estilos son, sin duda la articulación implícita de ideologías y lo que antes se llamaba las *Weltanschauungen,* como nos mostraron Spitzer y Sartre, pero también cumplen la función de límites históricos sobre lo que una obra puede decir y cómo puede ser recibida históricamente. Tanto Beethoven como Mahler tienen estilos distintivos, pero, en cierto sentido, sus logros formales están en tensión con aquellas formas de expresión más persistentes y personales en las que estás inscritos los estilos del periodo y cierto tipo de historia del estilo (o moda).

Tampoco deberíamos olvidar lo que podríamos llamar un «estilo institucional». Tal vez podamos volver a incluir en el adjetivo neutral y descriptivo *sinfónico* algo de la malicia peyorativa que Barthes se las ingenió para adherir a la palabra «novelístico» cuando se la usa para calificar oraciones individuales: la evocación connotativa de toda una forma institucional sobre la aparente inocencia de la ejecución de una parte o un detalle, una frase que debió de ser un mero paso en la construcción del conjunto. Lo que quería decir Barthes es que, así como una declaración florida puede detectarse inmediatamente como «oratoria», también el intento de narrar –y de hacer una narrativa novelística– a menudo puede advertirse en la «expresión» de una frase al pasar, un signo revelador de novelismo detectado, no en los componentes grandes y necesarios del proyecto (tales como los comienzos y los finales, los golpes de escena, etc.) sino, más bien, en las observaciones más insignificantes y prescindibles hechas de pasada que, precisamente, están puestas allí para producir ese *effet de réel* tan ideológicamente esencial para que la novela cumpla su función de operación[4].

De modo que tal vez aquí menos en la composición que en la ejecución, a una gran orquesta se la pone en evidencia invistiendo su fraseo y sus arranques con gran pompa y riqueza que, precisamente, denotan lo «sinfónico» como su significación y descubren la institución de la que la orquesta, el auditorio y el compositor son cómplices, dejando así al desnudo

la relación constitutiva más profunda de esta forma con la burguesía misma que la ha puesto en primer plano y alimenta sus interpretaciones. Esta es una especie de autoconciencia de la ocasión; una satisfacción de sus talentosos, bien pagados y prestigiosos intérpretes; la construcción de la sala de conciertos a cargo del Ayuntamiento, y el precio de los abonos de la temporada: una visión fugaz aún más profunda que la «distinción» bourdieusiana, una que tan brevemente refleja la culpa de la cultura y su complicidad con el sistema de un modo que nunca pudo hacerlo una orquesta provincial, o que no podrían hacerlo un «ataque» de alguna manera menos supremamente perfecto o una dirección algo menos cómoda y menos confiada de la pieza (con todas sus dificultades). Seguramente, cuanto menos canónica es la música –como lo fue Mahler en su propio periodo inmediato–, tanto menos útil es la ocasión para ese tipo de revelación significativa; lo mismo puede decirse cuando el público está más familiarizado con una pieza, dado que los grandes caballitos de batalla del repertorio, por más que sigan siendo vehículos del virtuosismo, tienen menos posibilidad de atraer esa atención momentánea (puesto que ya conocemos, de antemano y de memoria, la categoría de la orquesta y del director).

En cuanto a la noción misma de estilo –tal como se desarrolló a partir del *stylus* o la letra manuscrita–, comenzó siendo un modo de autenticación en las artes visuales y, en particular, el análisis de los contenidos químicos de la pintura y la forma de las pinceladas (análogos a la escritura a mano en el estudio forense). Sólo con el desarrollo del modernismo como una resistencia individual a todo tipo de convenciones establecidas, la producción de un estilo único llega a ser valorizada como el signo distintivo del «genio» y se traslada al centro del *telos* modernista y de la coordenadas de la innovación radical.

Pero en la época de Beethoven, por ejemplo, la innovación aún era una cuestión de invención formal y la expansión de lo que podía hacerse en los diversos géneros musicales. Beethoven, ciertamente, tenía un estilo, tal como lo registra la configuración de sus temas, pero esta era aún la materia prima de sus formas: la *terribilità* de sus movimientos heroicos –distintos de cualquier pieza de Haydn y esencialmente, según se dice, inspirado por

esa fuente completamente nueva y diferente que era la música revolucionaria francesa de la que tomó bastante prestado[5]– no es reductible a los tipos de temas a través de los cuales se expresa esta nueva energía.

Lo que caracteriza a los temas como tales continúa luego siendo un «estilo» en el sentido más «cultural» de una moda que está marcada en profundidad, histórica y socialmente en un aspecto diferente: transmite no tanto el espíritu único de este nuevo fenómeno histórico que es la revolución como las huellas de una cultura social que Barthes podría haber llamado *vienicidad* o vienidad (a pesar de que el renano Beethoven, como el judío moravo Mahler más tarde, fueron esencialmente extranjeros en esta capital cosmopolita). Hay, en estos temas, un lirismo característico que nos recuerda a la asombrosa crítica de Schönberg que hace Brecht alegando que su música era «demasiado dulce» (tal vez estaba pensando en el sabor agridulce más expresionista e histérico de sus primeros trabajos, como *Verklärte Nacht*). Esta dimensión separada y específica de un tipo de estilo personal-cultural es algo de lo que también cabe acusar a Mahler, a pesar del hecho de que parte de su vienicidad tardía puede concebirse más como un pastiche que como la expresión de tal o cual identidad personal. Pero lo cierto es que los temas de Mahler son siempre reconocibles (hasta, o especialmente, en ausencia de su contexto formal) y que este componente o este nivel de su producción es lo que puede, a la larga, cansar al oyente y causar una especie de fatiga mahleriana que no se relaciona con la forma de los movimientos mismos ni con la orquestación específica de los momentos en cuestión.

2.

Por ahora, podemos concebir las funciones del compositor como una clase de colaboración entre dos escritores; dotados, tal vez, de dos tipos diferentes de aptitudes y ciertamente encargados de realizar dos tipos de tareas. No importa que, en este caso y tal vez con la mayor frecuencia, sea un único compositor quien realiza ambas; sin embargo, se entiende que lo

habitual es que la composición musical adquiera la forma de un boceto inicial, con melodías y temas básicos alineados y una idea clara de su desarrollo en el tiempo y la dirección en que hay que encauzarlos y orientarlos (cuando se trata de un compositor de ópera, por supuesto, habría además una tercera etapa –aunque sería más bien la primera, adicional–, que es la composición del libreto; pero, repito, el orden, comienzo, medio, fin apenas importa, excepto anecdóticamente).

En este punto del bosquejo lineal, como podemos llamarlo, o quizás hasta de la fábula o la narrativa, se inicia necesariamente un proceso diferente, que es la orquestación de ese movimiento y que no es meramente su armonización (que a menudo puede ser parte del bosquejo inicial mismo) sino, además, su distribución entre los diversos instrumentos; la adición de desarrollos instrumentales suplementarios, por ejemplo, o hasta contramovimientos, remolinos o giros, como podríamos llamarlos, etc. Queda claro pues que, mientras que, para los compositores anteriores, esta puede haber sido una actividad relativamente mecánica de llenar la partitura con las partes para una orquesta limitada y una cantidad limitada de voces, con frecuencia distribuida de manera convencional, en el caso de Mahler, ese proceso de orquestación llegará a ser no sólo inconmensurablemente más complejo sino también significativamente más importante y central ya que, gracias a él, nuestra atención pasó de las continuidades a un tipo de presente perpetuo. Seguramente, esta división de trabajo sugiere una exploración gemela de esta música desde el punto de vista de una forma más amplia, así como del momento de la audición. Gran parte de la supuesta dificultad que presenta la música de Mahler procede, en realidad, de la extensión de estos movimientos y de lo difícil que resulta mantenerlos juntos productiva y creativamente en la memoria, como debe hacerlo una buena escucha, y la superioridad de los directores mahlerianos verdaderamente grandes, tales como Leonard Bernstein, estriba sobre todo en el modo en que proyectan y marcan el movimiento hacia delante de la música para que quede proyectado y retenido en una memoria activa. El exceso interpretativo de Bernstein, que a muchos les pareció reflejar un capricho personal y una deliberada terquedad, también puede tomarse como énfasis retórico, como un modo de subrayar momentos específicos con

miras a organizar nuestra escucha, nuestra memoria y nuestra anticipación. Esto, como veremos luego, puede interpretarse, asimismo, como un proceso narrativo y, en realidad, la clase de narración que, con demasiada frecuencia, conduce a una interpretación abusiva o a una versión abstracta. Sin embargo, este sentido narrativo puede ofrecer temporalmente una perspectiva, como cuando una recapitulación (tal como la central del debate sobre la «ruptura» *[Durchbruch]* del final de la Primera Sinfonía)[6] se entiende como una especie de recuerdo de lo que pasó antes y la atenuación del tema en el tiempo como un desvanecimiento igualmente intenso en el espacio.

Y, entre tales gestos afectados, seguramente hay que incluir las vacilaciones, suspensiones y pausas ostentosas que dramatizan un salto que está a punto de darse, un decisión trascendental, un embate súbito de la orquesta o también una modulación al comenzar algo completamente nuevo, generalmente un cambio de ritmo y tempo, donde ese silencio momentáneo es, en sí mismo, una retención del aliento y un componente integrante del ímpetu de la obra. Tales pausas momentáneas también tienen su estilo; su parte de silencio es, en sí misma, un gesto que puede ser vistoso o prosaico: Bernstein o Tilson Thomas marcan clara y dramáticamente esos momentos que, de lo contrario, el público podría pasar por alto: son como rasgos del Mahler operístico; el compositor-director que se dramatiza a sí mismo, poniendo en primer plano sus propios afectos. Pero, ante todo, me parece que esos silencios restauran parte de las cualidades compositivas en curso, no quiero llamarlas improvisadas sino, más bien, lo que solía llamarse producción textual, como si estuviéramos presenciando el proceso de elaboración del discurso y no una partitura ya registrada puesta frente al director para que él simplemente la recite o la repita. Con esto quiero decir que hay una frescura en esos modos de presentación francamente autocomplacientes y retóricos que nos descubren el momento de creación de la música como si hubiera surgido en la mente de Mahler plenamente orquestada y coherente, un *énoncé* incompleto en proceso de enunciación y que se desarrolla autopoéticamente, como un enunciado se desarrolla virtualmente sin un hablante que lo enuncie,

después de haberlo pensado completamente de antemano «con intención de decirlo».

Podemos imaginar este mismo proceso en una situación diferente, por ejemplo, la del gran actor virtuoso de una compañía de repertorio que interpreta toda clase de papeles menores y a quien, al mismo tiempo, se le confían los grandes personajes, los del héroe o los protagónicos románticos. ¿Qué tipo de obra imaginará ese actor para sí? Una en la que, como sugirió Lionel Abel en el caso del mismo Hamlet, disponga de un amplio espectro y variedad de tonos que le permitan exhibir su virtuosismo: patetismo, comedia, un personaje con máscara, el ridículo, el conmovedor, el taciturno y el melancólico, todo en un único papel complejo[7]. De modo que tal vez la experiencia de Mahler como director de orquesta profesional puede haber producido un impacto en su sensación de lo que puede lograr una composición y haber estimulado sus propias habilidades técnicas hasta extraordinarias proezas de virtuosismo y cambios de humor, de toda la gama de posturas de afecto, expresión y construcción por igual.

Aun así, es probable que predomine la significación espacial o el perspectivismo musical, mientras nuestra atención se desplaza desde el papel del compositor que elabora sus tramas al del orquestador en el que el presente del tiempo llega a ser el lugar de invención e innovación; en realidad, del Acontecimiento musical como tal, en el sentido en que realmente se produce la aparición de un nuevo sonido detrás de los otros y no está meramente sobreañadido. En realidad, en este punto, la orquestación misma bien puede imponerse y comenzar a dictar la invención lineal; en todo caso, lo que me interesa analizar no es el proceso práctico o biográfico como tal, por fascinantes que puedan ser, sino, más bien, cómo esto determina la atención que prestamos a la escucha y a la música como una especie de toma con profundidad de campo baziniana en la que percibimos no sólo una simultaneidad de sonidos, sino también una perspectiva casi visual que permite discernir los instrumentos en estratos a diferentes distancias entre sí en la profundidad de la obra: este es el procedimiento más evidente, cuando el mismo tema se repite en espacios cada vez más grandes, más distantes y más callados, uno detrás del otro, y culmina en los sonidos muy precisos de un único instrumento (la expansión de la técnica

de la llamada del cuerno fuera del escenario *à la* Wagner, la evocación del cazador perdido en el gran bosque como si estuviera inmerso en una leyenda o en las brumas del tiempo). Aquí, sin embargo, creo que es en la Sexta Sinfonía, es probable que sigamos tales planos de sonido que se alejan hasta llegar a la inmovilidad misma del tintinear apenas perceptible de los cencerros, con que Mahler ha querido transmitir no el paisaje pastoral sino, antes bien, el espacio de otro mundo situado más allá del nuestro[8].

3.

Con esta transición del trabajo del escritor del argumento al del director escénico, nos encontramos con nuevas posibilidades de instrumentación en las que los diversos grupos de sonidos pueden estar en oposición y en lucha entre sí: los instrumentos de viento-madera atormentando a los de cuerda, por ejemplo; los metales, como un *Tyrannosaurus rex,* aterrando y alejando a los demás seres sonoros; una llamada al orden, ocasionalmente en la que un tipo de sonido –independientemente de que sea enérgico o suave, monumental o de una intimidad propia de la música de cámara– reprueba el creciente desorden de las demás partes de la orquesta y las emplaza a la acción combinada y disciplinada: o, de lo contrario, libera súbitamente el pandemónium de sonidos de todo tipo y descripciones erigiendo la excitación del caos e impulsando al público hacia ella.

Pues las combinaciones de sonido (retornando a la cuestión de la orquesta como tal) son lo que debe continuar fascinando e hipnotizando al público para quien esas sonoridades corresponden a algo semejante a un *grand spectacle* auditivo: un acontecimiento especial como los fuegos de artificio o el circo[9], en el que se ofrece al paladar hastiado del oyente un festín de combinaciones nuevas y hasta ese momento no probadas para que las registre; y esto es algo por completo diferente de las repeticiones de los manierismos corporalmente estilísticos de Mahler y esa historia *fin-de-siècle* en la que está atrapado y de la que eventualmente podemos (en nuestra búsqueda de nuevas sensaciones historicistas) desear escapar. Esto quizá se deba a que, desde la perspectiva de una historia puramente

musical, Mahler está en la cúspide de lo moderno en el siglo XX y revela una ambivalencia que puede interpretarse, o bien como el fin de la música tonal y sinfónica del siglo XIX, o bien como el primer impulso potente hacia su superación y su reemplazo por otros sonidos absolutamente nuevos; probablemente, esa indecidible situación-y-respuesta dual es lo que ha permitido que las demandas de innovación se satisfagan incorporando a esta misma música algunas elementos aún más novedosos sin abandonar la forma tradicional reemplazándola por alguna otra. Placer y dolor, mayor y menor combinados, la disonancia de instrumentos antes que las notas y los tonos, «un verde tan delicioso que duele» (Baudelaire), lo agrio dentro de lo dulce, lo crudo, lo cocido y lo podrido, todo al mismo tiempo… estas son las combinaciones que Mahler era capaz de exigirle a su orquesta: «Si quiero producir un suave sonido apagado, no se lo doy a un instrumento que lo produce fácilmente, sino a uno que sólo consigue emitirlo con esfuerzo y bajo presión, a menudo sólo forzándolo y excediendo su rango natural», le dijo a Bauer-Lechner[10]. Así, hasta los instrumentos son utilizados contra sí mismos; se los atormenta en innovaciones aún más novedosas, con lo que se producen cada vez nuevas demandas de los sentidos, cada vez sensaciones y emociones más nuevas hasta que, finalmente (o, al menos, en la narrativa tradicional), la sensación queda exhausta; clama por un descanso, por un respiro en el que puedan explotarse nuevamente toda clase de retornos a lo tradicional, hasta que se recobre la inquietud sensorial, hasta que la teleología del consumo y la novedad vuelva a exigir lo que le es debido. Y esto es válido en todas las artes, en todas las dimensiones de la experiencia sensorial: queremos una representación de nuevos sentimientos y nuevas emociones; queremos nueva atención a la pintura al óleo y nuevas combinaciones de color, nuevos sonidos, nuevos condimentos y hasta nuevas combinaciones táctiles; también queremos nuevos espacios; estamos hastiados de la vieja alternancia del espacio público monumental y el sobrecargado confort interior Biedermeier. Se descubre en qué medida la abstinencia, los tabúes, los ascetismos forzados de toda clase también pueden renovar el paladar; los silencios también pueden enaltecer la experiencia sonora y no sólo las diferencias y disonancias conjuntas de la orquesta en pleno. El cuerpo ansía los extremos; se consume al mismo

tiempo que se lo estimula: en el momento en que surge, el cuerpo burgués es insaciable y desea, al mismo tiempo, desaparecer en sus nuevos éxtasis, ser anulado por sus propias sensaciones emergentes. Una nueva inquietud consume el mundo:

> Súbitamente, de la inerte mentalidad de los dos últimos decenios del siglo XIX, se había apoderado en toda Europa una fiebre eruptiva. Nadie sabía lo que se avecinaba; nadie se atrevía a decir qué era un nuevo arte, una nueva humanidad, una nueva moralidad o quizá una nueva organización de la sociedad. Por eso, cada uno decía lo que le parecía. Pero, en todas partes, había personas que se alzaban en lucha contra el antiguo orden. En todas partes aparecía el tipo ideal en el momento ideal y, lo que es más importante, hombres de iniciativa práctica unían fuerzas con hombres de iniciativa intelectual. Prosperaban talentos que antes habían sido impedidos o no habían tomado parte en la vida pública. Eran distintos hasta un grado difícil de imaginar; el contraste de sus objetivos no podía ser mayor. Estaban quienes amaban al superhombre y quienes amaban al infrahombre; estaban quienes hacían un culto de la salud o del sol, y hasta se veneraba a las muchachas debilitadas por la tisis; se rendía culto a la heroicidad y al credo en el Hombre Común; los hombres eran creyentes y escépticos, naturalistas y refinados, robustos y mórbidos; soñaban con alamedas en los jardines palaciegos, con parques otoñales, con estanques vítreos, con gemas, con el hachís, con enfermedad y demonismo, pero también con praderas, con grandes horizontes, con fraguas y laminadoras, con luchadores desnudos, con revueltas de trabajadores esclavizados, con los primeros hombres y con la destrucción de la sociedad. Eran, ciertamente, gritos de guerra muy variados y antitéticos, pero expresados en un hálito común; si se hubiera pretendido descomponer y analizar aquel tiempo, hubiera resultado un absurdo, algo así como un círculo cuadrado hecho de madera ígnea, pero, en realidad, todo se había amalgamado en un sentido resplandeciente. Aquella ilusión, materializada en la mágica fecha del cambio de siglo, era tan potente que algunos se lanzaron entusiasmados al nuevo siglo todavía intacto, mientras que otros decidían entregarse a una última juerga en el viejo, como quien se despide con una fiesta alocada de una casa que tiene imperiosamente que abandonar, sin que nadie sintiera que había gran diferencia entre esas dos actitudes[11].

De manera que, si hace falta una motivación situacional para explicar la descripción que finalmente ofreceremos aquí –una agitación cada vez mayor seguida de un relativo agotamiento y periodos de febril descanso sin aliento–, en el texto de Musil hallamos, por lo menos, una versión del

momento mismo que impulsa el modernismo como tal (aunque no es el único).

4.

Esta es, en realidad, la que podría denominarse la Narrativa Estándar del modernismo: pero también existe su versión específicamente musical que, en mi opinión, gira centralmente (después de la invención de la tonalidad) alrededor del desarrollo exhaustivo que logra Beethoven de la forma sonata, después del cual una generación entera de epígonos sólo puede limitarse a repetir las soluciones formales ya confeccionadas o, una generación siguiente, a abandonar por completo la sonata para incursionar en los poemas tonales y las diversas formas de música descriptiva o programática. El protagonista de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, Adrian Leverkühn, ofrece una convincente reseña de por qué ya no se puede hallar más alegría en la sonata:

> Me siento avergonzado ante la insipidez de la estructura que sostiene la sustancia sólida condicionante de hasta la obra de talento, ante los elementos que la componen, que son propiedad trillada y común, usada y acostumbrada para alcanzar lo bello; me ruborizo ante todo esto, harto de ello; enseguida me da dolor de cabeza. Qué estúpido, que pretencioso sería preguntar: «¿Entiende usted esto?». Pues ¿cómo podría no entenderlo? Cuando se logra belleza, sucede lo siguiente: los chelos entonan por sí solos un pensativo tema de melancolía que cuestiona la locura del mundo, el porqué de toda la lucha y el esfuerzo, la prosecución y el asedio: todos asuntos en alto grado expresivos y decorosamente filosóficos. Los chelos se demoran un rato sobre estos enigmas, sacudiendo la cabeza, lamentándose y, en un determinado momento de su discurso, un momento bien elegido, entra el coro de instrumentos de viento con un profundo resuello que hace subir y bajar los hombros, en un himno coral, conmovedoramente solemne, ricamente armonizado y producido con toda la apagada dignidad y la fuerza moderadamente contenida del metal. Así, la melodía sonora continúa ejerciendo su presión hacia arriba hasta casi alcanzar la altura de un clímax que, de acuerdo con la ley de economía, al principio evita, cede, deja abierto, sumerge, pospone, se entretiene de la manera más bella; luego retrocede y da lugar a otro tema, uno simple como el de una canción, ora burlón, ora grave, ora popular, aparentemente

> brioso y robusto por naturaleza pero travieso según se lo quiera ver y, para alguien con cierta sutil inteligencia en el arte del análisis temático y la transformación, se revela asombrosamente conmovedor y capaz de un absoluto refinamiento. Por un momento, la orquesta maneja y despliega esa pequeña canción; habilidosa y encantadoramente, la aísla, la observa en detalle, la somete a variaciones; de ella surge una figura deliciosa en el registro medio, que se eleva a las más sugestivas alturas de violines y flautas; se arrulla allí un instante y, cuando ha desplegado su arte, el suave metal toma de nuevo la palabra con el himno coral anterior y ocupa el primer plano. Los instrumentos de viento-metal no comienzan desde el principio, como lo hicieron la primera vez, sino como si su melodía ya hubiese estado sonando por un momento, y continúan solemnemente hasta el clímax del que se habían retraído prudentemente la primera vez, para que el sentimiento que surja, el efecto Aah, sea el máximo: ahora monta a horcajadas, gloriosamente, su tema, elevándose, ya sin obstáculos, con el apoyo sustancial de las notas de una tuba que pasa y entonces, mirando hacia atrás, por decirlo así, con digna satisfacción por su acabado logro, canta decorosamente hasta el final.
>
> Querido amigo, ¿por qué tengo que reír? ¿Puede un hombre emplear lo tradicional o santificar el ardid con mayor genialidad? ¿Puede alguien con un sentido más perspicaz alcanzar lo bello? Y yo, desdichado de mí, tengo que reír, particularmente, ¡al oír el resoplido de las notas que respaldan el bombardeo, bum, bum, bum, bang![12].

Con todo, la verdadera figura opositora de Beethoven no estaba entre sus predecesores vieneses ni sus sucesores alemanes; era, según nos cuenta Dahlhaus[13], Rossini y la aparición de una corriente distinta y, sin embargo, paralela en los compositores italianos de ópera del siglo XIX. Ya hemos comentado la cuestión de la ópera (Mahler las dirigió todas); no obstante, ver a Mahler como un compositor operístico nos da la posibilidad de observarlo bajo una nueva luz.

Pero esta separación de las fuentes de la música en dos tradiciones distintas explica por qué, después de Beethoven, sólo pudo haber un movimiento del tipo «gambito de caballo» de Shklovski, quien proponía una historia de las diversas artes en la que el legado pasara no de padre a hijo sino, más bien, de tío a sobrino, y mediante la activación y explotación de posibilidades genéricas desarrolladas sólo de manera secundaria en la generación anterior, pero que, ahora, una vez bloqueados los canales principales, abren otros nuevos[14].

Por lo tanto, es perfectamente lícito hablar de los poemas tonales y la música programática, pero, en el gambito de caballo, la historia musical se encuentra en este periodo con su verdadero heredero, Wagner, quien irrumpe en el lugar vacante de la ópera alemana y, con ello, crea un inmenso juguete orquestal con el que podrán jugar sus sucesores (en la Narrativa Estándar de la historia musical ellos son, por supuesto, Schönberg y sus seguidores, cuya combinación de tradicionalismo e invención narra de modo memorable, y tal vez bastante lúgubremente, Adorno como un movimiento de clausura). Pero, para poder apreciar la relevancia que aún tiene la «teoría de la historia» de Shklovski aquí, debemos enmendar a Adorno en una dirección concreta. Como se recordará, después de la desilusión del primer *Anillo* montado en Bayreuth en 1876 y después de ese rincón peculiarmente especializado en el que se pintó a sí mismo en *Parsifal,* Wagner prometió que en adelante sólo escribiría sinfonías; es natural que uno se pregunte cómo habrían sido, sin necesidad de lamentar su pérdida. En realidad, podríamos consolarnos con la fantasía de que lo que escribió Mahler es, precisamente, ese conjunto de obras sinfónicas wagnerianas inimaginables y que, con ello, revivió la forma cuyo agotamiento y desaparición era justamente lo que había conducido a Wagner a la ópera, en un periodo en el que otros músicos decimonónicos, tales como el amigo y rival de Mahler, Richard Strauss, se vieron obligados a sustituir la ahora extinta forma sonata por el poema tonal.

Pero, cuando uno recibe semejante regalo inmenso como es la orquesta poswagneriana, no lo despilfarra utilizándolo para cumplir tal o cual insignificante propósito personal y obligando a que el esfuerzo combinado de sus ejecutantes deje elevarse una inestimable melodía o toque ferozmente a todo volumen algún acorde deliberadamente climático; en otras palabras, aprovechándose, retórica y teatralmente, de los sentimientos de su público («¿Pensáis que es más fácil hacerme sonar a mí que a una flauta?») y arrastrarlo aquí y allá siguiendo alguna arbitraria convención formal o narrativa o, en realidad, psicológica. Hay que respetar la orquesta como una totalidad: y podemos retornar a Kant en busca del concepto filosófico mismo y lo que implica (en lo que sigue, la definición de lo que

concibe Kant como un «sistema», no el denostado término hegeliano-lukácsiano):

> la forma de un todo –en la medida en que el concepto determina *a priori* no sólo el alcance de su contenido múltiple, sino también las posiciones que las partes ocupan en su relación con las demás [...]. La unidad del fin con el que todas las partes se relacionan y en la idea de lo que todas ellas representan en su relación recíproca nos permite determinar, partiendo de nuestro conocimiento de las demás partes, si falta alguna de ellas y evitar así cualquier adición arbitraria [...]. El todo es, pues, una unidad organizada *(articulatio)* y no una suma *(coacervatio).* Puede crecer desde dentro *(per intussusceptionem)* pero no por adición externa *(per appositionem).* El todo es, pues, como un cuerpo animal[15].

Lo que motivó el repudio deleuziano de este organicismo desvergonzadamente expuesto aquí fue mucho más que sus principios antiidealistas antiplatónicos; pero podemos dejar de lado esos otros impulsos, profundamente arraigados en nuestro propio *Zeitgeist.* Es más útil poner el acento en la ambigüedad de lo orgánico mismo, que, ciertamente, afirma un tipo de unidad natural de los órganos, aunados en ese «cuerpo animal»; pero que también puede –véase, por ejemplo, los varios «órganos» a los que supuestamente corresponden los capítulos de el *Ulises* de Joyce[16]– implicar una diferencia radical entre los diferentes órganos mismos y sus funciones; así como una distancia del ecosistema del organismo, al mismo tiempo que subraya positivamente una relación ambiental con este último.

Los diversos órganos de la orquesta –sus cuerpos distintos de instrumentos, confeccionados con diferentes materiales y que emiten sonidos y tonos radicalmente diferentes– pueden pues conducirnos, con toda seguridad, en dirección de la disonancia y la mutua incompatibilidad, como también pueden conducirnos a cualquier certeza de consonancia y unificación. Pero lo que dice Kant tiene el mérito de recordarnos la importancia de la omisión en el marco organicista: «si falta alguna parte» y no sólo de «impedir cualquier adición arbitraria». Esta última frase nos dirige a la conocida preocupación de la autonomía (que aún preocupaba y mucho a Adorno, como continuaremos viendo); lo primero sugiere

ampliaciones del organismo y también las deficiencias que se manifiestan cuando no se da a todos los órganos el uso y el ejercicio adecuados. Esto último alienta una ambición propiamente mahleriana de asegurarse la explotación más completa de todos los sonidos y combinaciones instrumentales posibles (mientras que lo primero meramente estimula una obsesión por los cencerros y los martillos).

(Esto no equivale a negar que un compositor bien puede mantener relaciones personales únicas con varios instrumentos, así como uno prefiere la compañía de tal o cual amigo para ocasiones especiales. Pero, presumiblemente, aquí habrá una especie de autoprotección mediante la cual se ocultan tales parcialidades y se les distribuyen otros papeles con el fin de evitar que el simbolismo privado se vuelva demasiado evidente. En el caso de los escritores, creo que lo más probable es que esta tendencia se manifieste en la sintaxis y en la predilección por cierto tipo de oraciones; pero, en las dimensiones más limitadas de la lírica, las palabras preferidas pueden, en realidad, sugerir todo un estilo y tienden asimismo a evitarse, por la misma razón, esto es, para sustraerse a la cosificación y el reconocimiento.)

Esta visión nos alienta, pues, a ver la totalidad orquestal como un inmenso arsenal de toda clase de posibilidades sonoras, una colectividad fourieresca hecha de una multiplicidad de instrumentos diferentes, géneros y especies por igual, que tienen que emplearse de acuerdo con todo el rango de su materialidad y deben ordenarse en las combinaciones determinables más matemáticamente complejas y numerosas, cuando no ya infinitas.

«Hay más música en ese pequeño órgano», como dijo alguien alguna vez, y una manera de enmarcar este primer modo de observar a Mahler podría ser el de verlo agotar todas las posibilidades de ese inmenso juguete que su destino histórico quiso que recibiera, verlo extraerle todas las sonoridades y combinaciones sonoras que era capaz de producir; en otras palabras, de verlo crear sonidos antes que música en el sentido tradicional, particularmente en un momento en el que la música misma –en ese final del siglo XIX– parecía haber dado todo lo que podía dar y haber proporcionado suficientes «obras maestras» para abastecer los programas de directores y orquestas de toda Europa por un buen tiempo. La extensión es, obviamente,

una manera de refutar tal complacencia sobre la necesidad de una nueva producción y, además, introduce la cuestión crucial del maximalismo contra el minimalismo, de la que no podemos ocuparnos aquí, salvo para observar que la ambición por explorar la orquesta como una totalidad ciertamente implica una tolerancia a la extensión de la obra, que será una de las exigencias más absolutas que nos impondrá Mahler.

Pero hasta un lego está en posición de imaginar muchas otras posibilidades que pueden explorarse en las combinaciones de esos diversos grupos de sonido, por infinitos que puedan parecer: el solo de uno contra la sonoridad masiva del otro; el menor chocando con una disonancia maravillosa («un verde tan delicioso que duele», como dijo Baudelaire en la frase que hemos citado a menudo), que debe saborearse todo el tiempo que se pueda, como el amargor de una determinada sustancia vegetal. Esto dicta una lectura o una escucha vertical más que horizontal: por supuesto, el pasado del tema está a partir de entonces contenido en su presente, incluye todas las premoniciones, todas las variaciones preparatorias, sus formas fuertes y sus formas elusivas; toda esa diacronía está ahora implícita con este vibrante presente de la forma actual. Pero lo que queremos es oír cómo se superponen a cualquier cantidad de otros temas los sonidos nativos de los demás instrumentos (con sus pasados variados dentro de este particular texto musical que traen con ellos): y, de ese modo, se produce una plenitud del presente en la que, por el momento, está todo, el sistema entero, excepto que, como el presente, esa plenitud está en constante movimiento, lo que permite que una variación o una pausa la cancele o la corrija. Seguidamente, se producirán, se extraerán de la orquesta, nuevas combinaciones de sonoridades, pero esta explotación sistemática de la orquesta y sus variados recursos en instrumentos y temas no debe concebirse simplemente como una cuestión del timbre de los diversos instrumentos, un concepto que supone un único sonido. Debemos imaginarnos que cada instrumento tiene en su interior la virtualidad de varios temas (melodías) distintos, todos ellos muy diferentes entre sí: así, por ejemplo –y este es un ejemplo imaginario, reducido, construido, artificial–, digamos que los instrumentos de viento-madera poseen un tema jubiloso, un tema de marcha, un tema romántico, un aire melancólico, etc.

Esos temas podrían reproducir, en realidad, las variedades del afecto o, mejor aún, de las *rasas* indias y sus ocho afectos fundamentales (el amor, la risa, la ira, la compasión, el disgusto, el terror, lo heroico y el asombro), pero deben generarse orgánicamente, es decir, de tal manera que la pregunta del oyente sobre la completitud, sobre el toque de todas las bases, sobre la ausencia de esta o aquella posibilidad (un mejor modo de hablar de la ilusión o apariencia de completitud) quede excluida. Mayor y menor son, probablemente, sólo un modo de hablar sobre la variación de estas (¿podemos llamarlas así?) ocho melodías o temas: también están los instrumentos combinados y el solo, la dominante y la subordinado y así sucesivamente.

5.

Una visión semejante tiene sus problemas; en realidad, en esto reside su interés, en producir problemas adicionales, que en un momento examinaremos. Pero, además, es una visión gobernada por la noción de la completitud entendida como un valor que exige, por propio derecho, algún análisis inicial. Su primera forma es, sin duda, esa fatídica observación de Thomas Mann: «sólo lo exhaustivo es verdaderamente interesante»[17]; afirmación mediante la que sugería un tipo de proceso experimental en el que tratamos de decirlo todo, como los propios maestros de Thomas Mann, Wagner y Zola, y en donde «decirlo todo» implica una estética matizada en su contexto histórico con una creencia en la entropía y un sentido tácito de que sólo sabremos si hemos tenido éxito en decirlo todo cuando lleguemos al final y alcancemos el punto en que podamos observar ese fin en un sentido más literal (*Los Buddenbrook, El ocaso de los dioses,* el final del Segundo Imperio), en una conclusión que es, en sí misma, un tipo de compleción y que, sin embargo, no excluye la posibilidad de algún nuevo nacimiento y algún nuevo mundo en lugar del viejo.

También en estos casos, el impulso por alcanzar la compleción es, además, un tipo de voluntad de poder, que puede concebirse como un sentimiento perfectamente coherente con la pasión imperiosa del director de

ejercitar su labor colectivamente como un líder político nacional podría formar y desplegar su prodigiosa máquina guerrera o el gran hombre de negocios –pues no olvidemos que estamos posicionados centralmente en la era de los *robber barons*–, su expansivo monopolio industrial del mercado. Pero, si lo que nos interesa es la psicología, también podríamos tomar en consideración la posibilidad de que tal «aspiración a la totalidad» pueda ser además, para el artista, una manera de obtener todo eso de su sistema o de ejercitar muchos de sus impulsos y demonios o de externalizar lo infinito para poder alcanzar la paz y descansar.

En todo caso, ninguna de estas motivaciones estará presente cuando un imperativo estético semejante reaparezca históricamente; un momento que, para mí, fue el estructuralismo de posguerra, cuyo epítome es la estética combinatoria de Barthes o Greimas, en la que el punto de partida artístico es también un conjunto determinado de límites en el que está implícito un esquema de permutación lógica[18]. Se entiende, pues, que la obra de arte «agota» ese esquema de permutación con un espíritu bastante diferente del de finales del siglo XIX; prefiere hacer resonar los cambios en gran número (aunque no infinito) de posibilidades –en las relaciones entre los personajes, digamos, o las transformaciones inherentes a una situación básica, la variación del humor o el estilo, la dinámica rítmica en la transmisión o en los límites de los esquemas de color– y luego parar. Los cuatro volúmenes de las *Mitológicas* de Lévi-Strauss son algo así como un monumento a esta estética y su victoria pírrica, ya que alcanza un punto en el cual no podemos distinguir la diferencia entre límites e infinito y en el cual se somete a lo máximo a su prueba última, y la «producción textual», la textualización, celebra su propio funeral anticipadamente. Pero las sinfonías de Mahler no fueron escritas exactamente en el espíritu del cuarteto para cuerdas de cinco horas de duración de Morton Feldman, y la estética de la permutación y/o del agotamiento, en última instancia, no parece hacer justicia a las satisfacciones y realizaciones temporales de sus movimientos individuales ni de las obras completas mismas.

Lo que sucedió, creo, es que nuestra atención se desvió hacia un modelo en el que se pusieron de relieve los momentos individuales; las combinaciones de sonido individuales; las posibilidades aprovechadas

como realizaciones que se darían una sola vez; la producción de instantes que, luego, sólo parecen capaces de ir agregándose en el «mal infinito» de Hegel y no ya de producir unidades o continuidades formales a partir de sí mismos. Me parece que debemos insistir en el «presentismo» de Mahler y en los presentes episódicos con los que construye su obra y con los que implícitamente argumenta en contra de las tentaciones del enfoque «un tema y sus variaciones», en el que corre el peligro de caer una y otra vez esta concepción.

En realidad, tal vez la frase musical completada tenga cierta analogía con la paradoja de Adorno de que, una vez completado, el pensamiento[19] se identifica inmediatamente con la *Weltanschauung* o ideología. Algunas de sus partículas se segregan en sus propios desarrollos autónomos y se recombinan sólo durante unos instantes fantasmales, mientras que lo que amenaza la completa reformulación (o hasta la emisión de la frase en su integridad por primera vez) es el riesgo, no de la satisfacción, sino del aburrimiento de la repetición o, peor aún, el sentimentalismo de esta o aquella afirmación *kitsch* (o también el solemne arcaísmo de lo coral). Presumiblemente, este tipo de inmerecida recapitulación fue lo que causó, según una famosa anécdota, que Stravinski sintiera «vergüenza ajena» cuando la oyó en el Primer Cuarteto de Schönberg[20]; el orgulloso andar de una identidad lograda resbalando en una piel de plátano. Hay que decir que, ocasionalmente, esto también le pasó a Mahler: con todo, el completo espíritu de una fragmentación en innumerables semiautonomías está presente, tanto para proteger la obra de tales contratiempos como para «desarrollar» lo que, desde el principio, estaba latente en el tema central.

En realidad, en el fatídico programa de Thomas Mann, que hemos comparado implícitamente con la estética estructuralista (Barthes fue quien más cerca estuvo de articularla abiertamente); esto es, que una obra como un esquema de permutación dado avanza produciendo tantos resultados como le permite su esquema y, luego, llega a un final con lo que se declara «completa»; estas dos estéticas son, en realidad, totalmente diferentes entre sí. La posición estructuralista es la de la clausura –la obra o el punto de partida (identificado como un esquema de permutación, un cuadrado semiótico greimasiano) consiste en un número finito de posibilidades que,

de hecho, puede «agotarse», mientras que la cita de Leverkühn que sirve de consigna para este ensayo sugiere horizontes abiertos en los que siempre es posible lo desconocido y lo no explorado, muy en la línea de Viktor Zuckerkandl[21], en los que el «desarrollo» (si este término sigue siendo significativo en este contexto) nos lleva a sitios tan distantes que perdemos de vista nuestro punto de partida original, con lo que nos despojamos de todos nuestros antiguos hábitos, nuestros modos tradicionales de escuchar, nuestras viejas percepciones, nuestros viejos sentidos espaciales y nos acercamos a lo que es genuinamente nuevo y desconocido. La estética estructuralista, si ahora podemos llamarla así, es pues, en efecto, una renuncia al Make-It-New modernista que implícitamente niega la posibilidad de la novedad o la innovación y, de alguna manera, siempre retorna a su punto de partida (alguien objetará que es precisamente en ese momento cuando Umberto Eco inventa la noción y el ideal de la «obra abierta», pero esto podría interpretarse como una reacción dialéctica dentro del modelo estructural mismo y una negación determinada de ese modelo).

Mann, por su parte, mantiene viva la posibilidad de lo Nuevo y, sin embargo, la práctica de Mahler –y, en particular, su maximización y su proyección de la temporalidad musical en la escala enorme que encontramos en sus sinfonías– consigue lo «Nuevo» anulando la memoria e impidiendo así el retorno, hasta con el pensamiento, a nuestros comienzos (salvo consultando a los expertos y sus partituras): al menos un infinito relativo, que luego plantea, además, el problema práctico del final y, con ello, produce un dilema dialéctico totalmente nuevo.

6.

Una manera más productiva de lidiar con estas paradojas tal vez sea la que ofrece la lectura fenomenológica de David Greene de este *perpetuum mobile* musical, en la que el autor interpreta los acontecimientos musicales de Mahler atendiendo a las temporalidades que proponen: la música es ya, en realidad, una verdadera construcción de temporalidad como tal (la temporalidad como un tema que luego ofrece una mediación y un puente a

una lectura más explícita de la subjetividad misma, si esta es la temática que estamos tratando de abordar aquí). En particular, Greene describe un tipo de tiempo en el que necesariamente está inscrito el futuro y que, no obstante, «niega la importancia de cualquier evento futuro»; una oposición que, en otra parte, identifica como la que hay entre la melodía y el modo. «Puede decirse que un presente carece de futuro cuando ningún acontecimiento próximo incide en él y, si lo hace, no parece que generara nada en él»[22]. «Al cambiar la relevancia del futuro, el movimiento de Mahler proyecta diferentes procesos temporales»[23], «acordes modales (es decir, acordes que no tienen funciones tonales)»[24]. Pero ¿sigue siendo esto tiempo en nuestro sentido? Tal vez sea mejor llamarlo narrativa y tratar de encontrar algún modo de concebir una narrativa que «cambie la relevancia del futuro», absorbiendo perpetuamente en su seno sus presentes inasibles, como Saturno devorando a sus hijos.

Las formas de Mahler plantean el problema del tiempo de dos maneras distintas que no dejan de relacionarse entre sí. Esta primera versión es lo que ya he llamado el problema del tema y las variaciones; vale decir, el problema de cómo evitar la transformación perpetua de tal o cual tema en una identidad que se percibe como simple repetición reiterada; en otras palabras, cómo preservar la metamorfosis como un acontecimiento antes que como una simple reiteración. Pero, si la transformación de un tema dado es demasiado definitiva y demasiado lograda, ¿cómo evitar que la sucesión musical (lo que antes se llamó un «desarrollo» musical) se descomponga en una serie de presentes de tiempo siempre nuevos que no tengan nada que ver entre sí?

Por otro lado, ya he hecho notar que el concepto del tema y sus variaciones como tal no es realmente una solución al problema planteado, en la medida en que la práctica de Mahler anticipa esa paradoja o ese acertijo postestructuralista del simulacro o de la copia sin un original; tenemos variación pero no un tema inicial cuya identidad podamos reconocer y reconfirmar a lo largo de sus múltiples transformaciones. La pregunta es pues: ¿siempre es «lo mismo»? ¿Pasa algo nuevo?

La gran virtud del análisis de Rosen sobre la aparición de la sonata a partir de las formas binaria y ternaria del siglo XVIII fue, de hecho, señalar que la

nueva forma era semejante a una narrativa, en la que realmente pasa algo nuevo («el diseño esencialmente estático, concebido espacialmente, de la forma ternaria fue reemplazado por una estructura más dramática en la que la exposición los contrastes y la reexposición funcionan como oposición, intensificación y resolución»)[25]: una concepción narratológica a la que he intentado agregar un comentario adicional decisivo: «Todo el material interpretado en la dominante, consecuentemente [en la transformación de la forma ternaria en forma sonata], se concibe como disonante, es decir, como que requiere resolverse en una trasposición ulterior a la tónica. La distinción real entre las formas sonata y las formas anteriores del Barroco es esta concepción nueva y radicalmente acentuada de la disonancia, elevada desde el nivel del intervalo y la frase al de toda la estructura»)[26]. La cuestión es que, con Mahler, nos encontramos en el otro extremo del proceso, donde el desarrollo simple de la sonata ya no es adecuado para albergar la multiplicidad de acontecimientos musicales que él nos tiene reservados. Este es, pues, el problema temporal tal como se presenta dentro de un movimiento dado: o la dinámica de la identidad y la diferencia planteada aquí, no como un dilema filosófico sino como un dilema musical.

7.

Encontramos una forma diferente de este mismo fenómeno en la escala enormemente ampliada de la sinfonía en su conjunto. A diferencia de otros músicos, Mahler no abandonó esta forma ni procuró inventar cómo reemplazarla; sin embargo, también podemos decir que, a diferencia de muchos sinfonistas, para él cada nueva sinfonía era la ocasión para hacer una obra radicalmente diferente de la última, de manera que, si bien podemos hablar del estilo de Mahler o de su estrategia musical en términos generales, no podemos hablar realmente de la «sinfonía de Mahler» como si se tratara de una forma modificada y codificada de una vez y para siempre, como sí podríamos hacerlo refiriéndonos a las novelas de Zola, digamos (¡pero no de las de Flaubert!), o de las pinturas de Cézanne (¡pero no de las de Picasso!).

Con todo, en cada una de esas obras tan radicalmente innovadoras y diferentes de las demás nos encontramos con un problema temporal común (problema que, sin embargo, presumiblemente todos los compositores de sinfonías tuvieron que afrontar de un modo u otro) y que consiste en determinar cómo hacer que la trayectoria, el paso de un movimiento al otro, sea de algún modo temporalmente significativa, teniendo en cuenta que, en principio, cada movimiento es una entidad separada y completa. ¿Cómo crear y agregar una anticipación y una expectación rítmica general mediante (y a través de) la sucesión de declaraciones musicales distintas y cerradas? También aquí el problema es el de la unidad y la multiplicidad: ¿debemos alentar a un director de orquesta a que refrene todo asalto verdaderamente satisfactorio en un primer movimiento dado, que retenga los efectos de clímax, para dejarnos al menos parcialmente insatisfechos con el modo en que concluye y conservemos así cierta atención y apetito por lo que está por venir? Este es también un problema del compositor, quien seguramente no quiere entregar un producto mal terminado y que, sin embargo, debe marcar sus conclusiones de ese primer movimiento como meramente provisorias, hasta que lleguemos a un remate y un final completo mucho más gratificantes en el último. Transformar toda la sinfonía en un tema y sus variaciones, *à la* César Franck, es sin duda las más barata y más fácil de las soluciones, mientras que, en el extremo opuesto del abanico de posibilidades, sólo nos espera una colección de piezas sin relación entre sí. Y ¿cuál fue desde el principio el sentido fenomenológico de la sonata en este aspecto? El enérgico planteo de un problema, un trío, un movimiento lento y luego cualquier conclusión que parezca apropiada: ¿es esta alguna sucesión psicológica de estados de ánimo que postula un tipo de naturaleza humana, un conjunto de respuestas casi fisiológicas a medida que pasamos de la ejecución al silencio y luego nuevamente a la ejecución? Parece concebible que, dada la gigantesca escala en la que ha trabajado Mahler, estos problemas, en su caso, se hallan intensificados: si cada movimiento debe, en efecto, decirlo todo y recorrer la gama desde todas las formas posible de la ejecución a todas las formas posibles de silencio, luego, ¿cómo puede guardarse alguna de ellas para alguna sucesión significativa o satisfactoria de aquellas totalidades o mónadas musicales? Para Beethoven,

la sucesión de distintos humores y ritmos a través de los cuatro movimientos era mucho más simple, y mucho más esculturalmente construida la subjetividad del oyente como conciencia fenomenológica que tenía que incluir una pocas experiencias básicas –tales como la alegría, el duelo, el anhelo, el triunfo y otras semejantes– en secuencias manejables. Examinados más atentamente, los ingredientes básicos de Mahler también pueden inventariarse del mismo modo; sin embargo, el problema no es aquí su número, muchísimo mayor, sino las distracciones múltiples de una mentalidad de gran ciudad del tipo descrito por Georg Simmel, esa desconcertante marea de solicitaciones dirigidas a nuestra atención en cada instante que no nos permite instalarnos en un único estado de ánimo por mucho tiempo y que, en realidad, finalmente nos lleva a ansiar esos cambios constantes y a obtener placer en su variabilidad ante la amenaza del aburrimiento[27].

Esto es, por supuesto, dar a las formas de temporalidad significaciones que van mucho más allá de la mera –o neutral– descripción fenomenológica, y yo mismo debo tratar de evitar dar la impresión de que, al respecto, Mahler fue un precursor de este o aquel «presentismo» posmoderno (o aun de que esta popularidad actual sea el resultado de alguna armonía preestablecida entre sus propias características formales y el *Zeitgeist* del momento, aunque esto pueda no ser del todo falso; ya Sartre ha señalado hasta qué punto el éxito popular –en su ejemplo, la suerte corrida por *Madame Bovary*– a menudo se basa en unas apropiaciones indebidas o malentendidos comunes)[28]. Parece suficientemente claro que el maximalismo de Mahler (Nietzsche habría recalcado su dialéctica de miniaturismo, como hizo con Wagner) pone necesariamente una carga en la atención al presente, ya sea en una combinación de sonidos, ya en un episodio entero; pero, a esta altura de la reflexión sobre un supuesto presente eterno mahleriano, podría ser más apropiado ver en qué medida podemos hablar aún de temas o frases en su obra: unidades temporales más pequeñas, aun cuando ya no sean susceptibles de ser desarrolladas en la forma sonata, servirían aún para organizar formas de conjunto y temporalidades más largas a las que parece haber dado lugar nuestra insistencia en los sonidos del presente. Primer tema, segundo tema, la

sonata digamos; pero ¿son comparables a frases y oraciones? En la medida en que se las forma, se las emite y se las recibe, dentro del sistema tonal, comparten alguna estructura narrativa previa, más profunda, que se organiza alrededor de claves, dominantes, subdominantes, tónicas, que pueden escribirse en mayor o en menor y que prometen un resultado o resolución inevitable (una promesa que, por supuesto, puede romperse o que nunca hubo intención de cumplir). La «psicología» musical de un Leonard Meyer, con sus expectativas y sus satisfacciones, sus demoras, excediendo la marca, como saludando a tu coche mientras te pasa conduciendo ciegamente sin darse cuenta: todas esas micronarrativas de deseo y satisfacción son lo que el sistema tonal ofrecía tan abundantemente en su apogeo y del que el oído verdaderamente moderno comenzó a hastiarse. Pero, dentro de este sistema, uno puede imaginar fácilmente que un tema es una especie de enunciado, hasta un enunciado completo, siempre que no sea, en realidad, la última palabra y estimule la disposición del oyente a esperarla. Tal oración ¿necesita siquiera estar completa? En Joyce, por cierto, los famosos enunciados-pensamiento telegráficos, en muchos casos, son abreviaciones que piden una continuación mucho más imperiosamente que cualquier largo periodo retórico de George Eliot o hasta Proust.

¿No completamos mentalmente las frases que el señor Bloom deja inconclusas, como a veces estamos tentados de hacer con un interlocutor vacilante? Pero ¿qué decir de los múltiples resultados, lo siempre fresco y creativamente innovador o de las nuevas posibilidades chomskianas que supuestamente nos mantendría abierto el análisis estructural en árbol o diagrama (que tanto le gustaba a Gertrude Stein y con el que Stanley Fish solía burlarse de los firmes creyentes en el círculo hermenéutico)? En realidad, a veces, una fragmentaria frase musical de apertura nos engaña por completo y nos hace creer que es la forma relativamente definitiva que adquirirá en adelante la frase más completa hasta que vemos cómo se reforma y «desarrolla» para transformarse en algo muy diferente. Esto nos hace retroceder al campo minado del tema y las variaciones y a la situación relativamente más moderna en la cual, como copias sin originales, nos encontramos ante las variaciones sin un tema, y nos vemos obligados a

pedirle a tal o cual musicólogo que lo identifique, es decir, que invente uno arbitrariamente para nosotros para poder aliviar lo que es esencialmente una incomodidad temporal, un *dépaysement* en el tiempo mismo, cuyas dimensiones, como en un relato de ciencia ficción, continúan cambiando a nuestro alrededor o cuyas «isotopías» greimasianas continúan desplazándose bajo nuestros pies. Aquí nos encontramos en el territorio de Mahler, en esta práctica única de un presente perpetuo o eterno que parece estar yendo a alguna parte, pero cuya lógica secuencial o discursiva resulta totalmente indecidible, excepto que cada uno (o tal vez el director) la decida por sí mismo. Como sucede con la crítica de cine, la cuestión teorética (o semiótica) sobre el estatus lingüístico de la «unidad fundamental» también es central en cierta crítica musical: el tema o la frase (la «melodía») ¿es o no comparable con un enunciado? El influyente musicólogo Viktor Zuckerkandl parecería ser el primero en afirmar la analogía: «Toda frase musical tiene un comienzo, recorre su trayecto y alcanza una conclusión más o menos definitiva. No hay enunciados infinitos en el lenguaje, sea este verbal o tonal [...]»[29]. La idea encuentra, asimismo, una curiosa confirmación psicológica en el bien arraigado hecho auditivo de que reconocemos una melodía específica escuchando solamente unos pocos fragmentos iniciales, mientras no puede decirse lo mismo de la esfera visual o del habla. Pero luego, retrocediendo (o avanzando) de la tonalidad a la polifonía, Zuckerkandl parece retractarse pues dice: «El movimiento infinito que surge de movimientos finitos: algo de la esencia de la música polifónica se expresa en su siguiente enunciado. Siempre hay algo arbitrario en el final de una pieza polifónica: el final debe imponerse desde fuera, por así decirlo. Abandonados a su propia suerte, siguiendo sus propios impulsos, los tonos continuarían sonando para siempre. En este sentido, la música polifónica está mucho más próxima al flujo del *tiempo* que la música monofónica»[30].

Esta es, pues, una forma en que puede expresarse esa tensión que queremos articular en Mahler: la tensión entre un «enunciado» completo o inteligible –esto es, un tema relativamente completo que luego puede seguir el desarrollo de tipo tradicional, a la manera de la sonata, por ejemplo– y ese «movimiento infinito» en el que se perpetúa el sonido musical en virtud

de sus «impulsos» internos, produciendo dialécticamente un nuevo tipo de dilema, es decir, el de lograr un final que tenga alguna coherencia con esa misma lógica interna.

8.

Tal vez, más que tratar de asimilar la inteligibilidad de la música con el lenguaje como tal, sería mejor reflexionar atendiendo a esos «momentos» abstractos en que Hegel transformó las categorías de Kant: formas impersonales de abstracción lógica que no transmiten ningún mensaje en sí mismas y de sí mismas y que tampoco existen a la manera de tal o cual Absoluto, sino que, más bien, articulan nuestro pensamiento en combinaciones específicas y limitadas, en situaciones o contextos específicos. Este es el sentido en que me gustaría analizar el primer movimiento de la Novena Sinfonía de Mahler con sus motivos interminables y sus fragmentos indecidibles: proyectando la categoría misma de la Indecisión, que las periódicas intervenciones de los instrumentos de viento-metal tienen por objeto interrumpir, proponiendo «decisiones» o, mejor aún, la Decisión *(decisiveness)* y tal vez hasta la «resolución» de tipo heideggeriano *(Entschlossenheit):* precisamente como la *producción* de abstracciones rectoras tales como la Indecisión (y, ocasionalmente, de paso, la Decisión). Estas categorías abstractas y puramente musicales no pueden transferirse a otra parte ni a la obra ni al estilo de Mahler en su conjunto, sino meramente como designaciones formales para una ejecución específica de los acontecimientos musicales que aquí estamos tratando de describir de la manera más pura y menos narrativa posible (pero eso nunca es verdaderamente posible): los «temas» musicales, en el sentido en que Henry James usaba esa palabra para referirse a la idea o la anécdota que disparaba la ejecución de tal o cual cuento o novela corta.

En otra parte he caracterizado esta estética, en la que se combinan una parálisis en el presente y una sucesión casi infinita de esos presentes en el tiempo, problematizando el concepto mismo de un final o una conclusión

que no sea un mero corte y, sin embargo, de algún modo, dando la impresión de renunciar a la vocación misma del compositor moderno de formar y estructurar en grado sumo la temporalidad de sus oyentes de una manera que transforme la subjetividad misma y sus hábitos, por lo menos durante un tiempo, absorbiendo hacia sí lo que históricamente los aliena (en la temporalidad de la ciudad moderna o el capitalismo moderno, por ejemplo) y alienando esa alienación misma, usándola como materia prima para crear, aunque sólo sea efímeramente, un estado radicalmente diferente.

La cuestión del tema o frase musical se suma, pues, a un debate filosófico mucho más amplio sobre la identidad en las artes: puede asemejarse, por ejemplo, a la cuestión de los personajes en las narrativas o, mejor aún, a la cuestión de la unidad de la subjetividad de los personajes; la centralidad de la conciencia, como a veces se la llama; la persistencia de la identidad a lo largo de su presentación desde diversos ángulos, como cuando Proust, inesperadamente (¿o deberíamos decir su esperable imprevisibilidad?), revela un aspecto de uno de sus personajes que está en total contradicción con lo que se nos había dado a entender al comienzo (que el estúpido doctor Cottard es, por ejemplo, muy acertado en sus diagnósticos). Pero la narrativa literaria funciona tanto desde dentro como desde fuera y, así, el problema no sólo afecta a nuestro sentido del otro y su identidad, sino también al de la personalidad narratoria misma, y nos lleva a preguntarnos si realmente puede haber una continuidad entre los pensamientos y sentimientos con que se dotó al personaje al principio y sus reacciones ulteriores (y, por supuesto, está la ironía, como cuando lentamente comenzamos a darnos cuenta de que la figura con quien nos «identificamos» –sea lo que fuere que esto signifique– en realidad es [«desde fuera»] un mojigato intolerante o un matón o lo que fuere; luego agregaré algo más sobre esto). Después está, por supuesto, la cuestión de la figuración en la pintura, que puede estar un poco demasiado alejada de nuestra analogía y su labor productiva.

En todo caso, lo que ciertamente está en juego aquí es el reconocimiento. ¿Nos reconocemos durante largos periodos de continuidad temporal y memoria? (creo que esta es una pregunta que a menudo se ha formulado de manera errada, a causa de la reificación de la idea misma de lo que es la

memoria en sí). La tercera persona no identificada[31] ¿impide nuestro reconocimiento de maneras paradójicas (puesto que nunca habremos sabido quién era el personaje antes de la situación narrada)? Quizá este sea un mejor punto de partida, en no menor medida porque implica comienzos y porque incluye preguntarse qué constituye un «reconocimiento por primera vez» (una de esas paradojas lógico-filosóficas análogas a la repetición cuando se trata de una segunda vez). El concepto de identificación ¿no es suficiente? ¿Por qué llamarlo reconocimiento? Sin embargo, se trata de situar algo particular dentro de un concepto; en este caso, el concepto mismo de personaje o de tema musical, del mismo modo en que uno podría haber tenido alguna idea previa del objeto llamado «planta» para poder atribuir un verde particular vislumbrado a la distancia como algo orgánico. Pero, en las narrativas, el nombre es, con frecuencia, un modo abreviado de activar el proceso de subsunción y preparación del terreno para desplegar el concepto general.

Mientras tanto, los psicólogos nos dicen que el reconocimiento tiene que cumplir una sola función en la percepción del auditorio: el vislumbre de un color o una forma bien puede dar insuficiente información del objeto en cuestión, así como unas pocas palabras musitadas pueden no bastar para transmitir el enunciado o el mensaje completo que el hablante ha pensado. Pero se nos ha dicho que dos o tres notas son suficientes para identificar melodías con las que estamos familiarizados, de modo que el proceso de reconocimiento musical es, evidentemente, bastante distintivo y tiene una dinámica y requerimientos diferentes de los de los demás sentidos (aunque, tal vez, un olor cumpla la misma función para muchos animales).

Pero, de igual modo, el proceso por el cual se consigue una unidad musical es también bastante diferente y más complejo: ¿en qué momento unas pocas notas forman una configuración? ¿En qué punto constituyen un todo y pueden identificarse como una frase o un motivo, un tema o una melodía? Y ¿cómo varía ese momento de un siglo a otro, teniendo en cuenta que la música occidental ha acumulado gradualmente su hábitos de escucha y los requerimientos de su nuevo (alguna vez nuevo) sistema tonal? En todo caso, cuando hablamos de Mahler, nos referimos a una cultura adquirida, a una segunda naturaleza que quizá hoy esté madura para

algunos alegres reajustes y juegos auditivos, si no ya para la deconstrucción misma. Con frecuencia hemos evocado aquí la idea del tema y las variaciones entendidos como una noción abreviada de los legos para referirse a la dinámica de este tipo de identidad en la que lo mismo puede percibirse a través de la diferencia o hasta como una forma de diferencia en la que, tal vez, puede recurrirse a la diferencia misma para construir «lo mismo».

9.

En todo caso, esto es lo que pasa cuando, como en el primer movimiento de la Novena Sinfonía, se nos presenta primero el tema a través de su variación, comparable quizá en esto a la catáfora, donde una palabra ya pronunciada se refiere a algo que aún no ha sido revelado. Así, retrospectivamente, unos pocos compases más tarde, comprendemos que el tema mismo ha aparecido y que ya había sido anunciado por medio de una parte subordinada o un enmascaramiento, que ahora, en retrospectiva, se transforma en su preparación, en las preparaciones, en las anunciaciones anamórficas, seductores fragmentos premonitorios, etc. Pero la palabra «fragmento» –tan cara a los románticos alemanes y revivida en la mecanicidad de Deleuze– nos alerta sobre potenciales pero significativos problemas teoréticos: pues la *Gestalt* musical que nos imaginamos aquí dista enormemente de ser transmisible como tal en fragmentos; su forma orgánica no está hecha de fragmentos en ese sentido, aun cuando sus partes y piezas en sí mismas también tengan pocas probabilidades de ser órganos. Retornando a nuestro foco preliminar sobre el reconocimiento, es más probable que esas partes se entiendan como indicios, como bocetos, como lo inacabado, como la línea que aún falta prolongar o el detalle que falta completar. Todo esto, por supuesto, ya ha sido codificado hace mucho en la retórica, con sus recursos dilatorios y sus demás enfoques sintácticos debidamente denominados.

Con todo, normalmente o, así nos enseñaron, la forma sonata implica una identificación inicial del tema (o los temas), su desarrollo y variación y

luego su reafirmación –acompañada después de un reconocimiento, pero mucho más completo– al final, donde el reconocimiento incluye entonces familiaridad y, tal vez, hasta categorías de la vida social humana con las que el oyente esté menos familiarizado, tales como la necesidad. La Novena Sinfonía de Mahler es única en su capacidad de evitar este tipo de trayectoria (que podemos querer o no llamar una narrativa) y probablemente merezca que se le preste un tipo diferente de atención que la que le prestó la fetichización de la idea platónica de la «Novena Sinfonía» o la que resulta de la atribución sentimental y biográfica de que fue una especie de trágico adiós de Mahler a la vida, al trabajo y a todo lo demás. La sinfonía tiene momentos exquisitos, pero tal vez podamos despejar escandalosamente el panorama afirmando que es una obra relativamente menor que no alcanza la estatura de la Tercera, digamos, ni de la Séptima, y aun que es un peculiar tipo de experimento, particularmente en su excepcional primer movimiento.

Porque aquí, como ya lo hemos sugerido, el tema no está de ningún modo identificado o más bien sólo llega a identificarse definitivamente al final mismo del movimiento; y aun este reconocimiento último o «identificación», en realidad, no arroja una nueva luz sobre los desarrollos diminutos y episódicos del resto de lo que es una pieza francamente extensa de música. No tengo dudas de que los musicólogos han reidentificado todas las piezas y han mostrado cómo prácticamente cada segmento es, de un modo u otro, una reelaboración de lo que, en última instancia, termina siendo el tema principal: pero esto no necesariamente nos concierne a los oyentes, quienes sólo estamos muy deseosos de admitir que todo lo que estamos oyendo procede de cierta masa limitada de material musical y, por lo tanto, está relacionado con todo el resto, como primos que podrían identificarse en relación con otras ramas de la familia.

Pero esto es conocimiento antes que experiencia, si se me permite expresarlo de una manera tan poco intelectual; el hecho es que, en el plano de la experiencia, estamos (y no desagradablemente) perdidos durante la mayor parte del movimiento, buscando entre los que ciertamente parecen ser fragmentos para encontrar cierta coherencia, como podríamos observar las efusiones de un loco esperando que diga algo coherente (y no tengo

dudas de que las reseñas contemporáneas o, por lo menos, las de quienes no están tan inclinados a respetar la memoria de Mahler y su trágicamente abreviado destino, podrían haberlo juzgado exactamente así, como los desvaríos mentales de un músico reducido en su capacidad compositiva, incapaz de mantener las energías más continuas de sus obras anteriores y tambaleando entre complejidades que ya no estaba en posición de manejar). Sin embargo, se trata de una deliciosa confusión que he querido reinscribir dentro de la obra bajo el título de «Indecisión», como una categoría formal cuyo opuesto encontramos en esos raros momentos en los que las masivas intervenciones del viento-metal, seguidas de redobles de tambores, tratan de poner orden y afirmar una «decisión» en medio de este incierto devaneo que sólo logran interrumpir pero no organizar. Mejor aún, yo sugeriría más bien que esta música *produce* las categorías de decisión e indecisión, que no son caracterizaciones que captamos *àpres coup,* sino esos «conceptos» musicales, como podría decir Deleuze, que la partitura misma va pensando.

Y que esto es deliberado y no sencillamente el resultado de una pérdida de energía queda confirmado por la fuerza y la energía extraordinarias de las variaciones incesantemente producidas al final del tercer movimiento, cuya implacable variedad es la antítesis de ese tipo de devaneo del primer movimiento y produce algo que no es, en modo alguno, su opuesto o resolución más conceptual sino, más bien, un nuevo tipo de ímpetu que cualquier descripción adecuada debería fijarse como tarea caracterizar. En realidad, sin importar cómo sea el proceso de proposición, como veremos luego, tal caracterización resulta ser poco más que una pieza con varios modelos o narrativas interpretativas.

10.

Una de ellas tiene que ver con la evaluación de los diferentes tipos de frases, temas o motivos que se nos ofrecen en esta música, como si, frente a una serie de oraciones, las clasificáramos en categorías tales como estilo alto o bajo, discurso popular o culto, dialecto, jerga profesional y otras semejantes. Aquí necesariamente opera la dialéctica de reconocimiento que,

en realidad, está supuesta de antemano y, en un sentido, es extramusical, extrínseca y extraestética. Las frases de apertura, largas o cortas, completas o truncas y anticipatorias no fijarán meramente la clave de la obra ni otorgarán a cierto grupo de instrumentos, en general las cuerdas o el viento-metal, el privilegio de una especie de dominio *de facto,* sino que, además, «tocarán una cuerda» en el oyente y evocarán cierto género musical o extramusical: sin duda, podemos enumerar estas formas, las musicales (*allegro, andante, adagio, largo, trio,* nocturno, etc., como tempos disimulados en las formas mismas) como también las más populares: marchas, *Ländlers,* rondós, danzas folclóricas, gaitas, baladas, corales, etc. Todas ellas tienen potencialmente la categoría de ilusiones o hasta de citas, las referencias clásicas tanto como las populares, que reflejan el bien conocido dilema de finales del siglo XIX de la saturación y la acumulación de la producción o la superproducción de todos los géneros, el lamento de que todo ha sido escrito ya, la conciencia del *Epigonentum* y la rebeldía de un protomoderno al borde de romper con todo eso e inventar algún nuevo estilo escandaloso. Aquí nos acercamos al malestar de Adorno, así como a la petulancia de categorías literarias tales como la Ironía, esta última apoyada esencialmente en lo que se consideran alusiones o bien préstamos clásicos, estando lo primero relacionado con el estatus supuestamente extramusical de lo popular, de la vulgaridad y lo *kitsch.*

Si analizamos a Mahler desde el punto de vista del antagonismo entre el alto arte y la cultura de masas, la estructura de la música se vuelve alegórica y vemos que la música cotidiana –vulgar, de organillo, las marchas y hasta las arias italianas y las canciones operísticas– se abre camino esforzadamente en la densidad orquestal de un contexto sinfónico de alto arte; un proyecto que encarna la voluntad de alcanzar la autonomía artística no sólo en su forma sino en su contenido material también, institucional, estructurado tradicionalmente: la sala de conciertos, la orquesta como tal, el público burgués o aristocrático, con sus suscripciones y sus palcos, etc. Todo esto es el contenido de la forma de la música sinfónica en el paso al siglo XX (Barthes lo habría llamado «connotación»)[32], de modo tal que la forma sonata desplegada en las sinfonías es, en sí misma, una seña de clase social (o de distinción, como podría decirlo Bordieu).

A esta tensión, que sólo en parte es una oposición entre lo auténtico y lo inauténtico (ya que los elementos supuestamente populares son estereotipos, comerciales y ya de ningún modo genuinamente «populares» en el sentido literal de esta palabra), debemos agregar lo que la dramatiza; es decir, la sensación de que el lenguaje musical –los temas, las melodías y el resto– ahora sólo están disponibles en la cultura de masas, del mismo modo que, en literatura, los relatos y las narrativas genuinas han descendido a los subgéneros, los relatos de aventuras, las historias de detectives, las de horror, romance, etc. El arte mismo, tal como aparece encarnado en Mallarmé o el sistema de Schönberg, o hasta en la pintura no figurativa, es el lugar de construcción pero ya no el de la narrativa; y podemos concebir el desarrollo de un tema de la sonata clásica como una especie de narración, aun cuando la frase musical finalmente no sea lingüística y la completitud de una melodía sólo sea analógica en relación con el enunciado completo («acertado»).

No obstante, en Mahler, la forma sinfónica persiste y, con ella, la exigencia de algún tipo de narración musical; agreguemos a esto esa otra dimensión que es la de la expresión, como en el aria operística (nunca debemos olvidar que toda la vida profesional de Mahler estuvo dedicada a la ópera), y tendremos una situación en la que es inadmisible que la configuración que alberga ambas dimensiones –una cultura de masas en la que aún existe la narrativa y una música comercial de cualquier tipo destinada a la expresión de los diversos sentimientos intensos de un tipo operístico– se disipe en los silencios y las omisiones formales de la música «modernista». Ese mundo de la expresividad es, pues, como la materia prima de Mahler, pero él no puede incorporarla sin marcar su inautenticidad y sin reconocer lo alejada que está del «alto arte»: por lo tanto, todo ese caudal «popular» debe luchar contra este último, intentando desesperadamente elevarse hasta la superficie orquestal y dominar la orquesta por derecho propio y, al mismo tiempo, abrirse paso entre sus competidores; así, la marcha trata de imponerse a la canción folclórica, etc. Me parece que podemos detectar esa lucha prestando atención a qué tema o melodía se completa y cuál no: su expresión completa (y aquí pienso que el concepto de un enunciado completo es apropiado: de algún modo, sabemos

cuándo una melodía ha sido enunciada por completo y cuándo ha quedado trunca, no ha alcanzado su completitud, etc.) señala el triunfo de lo vulgar-popular y la derrota del arte. Entonces, no debe permitírsele alcanzar ese punto, apoderarse de la forma.

De modo que, desde el comienzo mismo de la obra, nos encontramos con que esos elementos no tienen aún existencia como arte genuino y es como si el maximalismo tuviera el mismo punto de partida que el minimalismo, la hoja en blanco de Mallarmé, en la que no se puede escribir nada y que, de alguna manera, resulta ser dialécticamente idéntica a las temporalidades inmensas de toda esa música de segunda mano. Adorno inventa un pequeña fábula para ponernos en situación; un cuento que se combina bastante ingeniosamente con el comienzo mismo de la Primera Sinfonía de Mahler, con su misterioso sostenido, que se prolonga compás tras compás y bajo el cual la música misma comienza a sonar a media distancia (aquí, más que en ninguna otra parte, sería interesante recordar la perspectiva musical misma de Mahler y en qué medida –como si siguieran conceptos schenkerianos, o las vistas románticas, se dejan oír llamadas de cuernos distantes en el bosque a través de primeros planos musicales que, de otro modo, podrían considerarse estrépitos que ahogan todo el resto– existe un juego deliberado de capas de sonido como en una perspectiva visual, o en la «toma con profundidad de campo» baziniana).

En todo caso, Adorno compara ese pedal de sostenido con una cortina detrás (o a través) de la cual comienza a suceder todo; también podría comparárselo con la neutralización de exhibiciones bajo vidrio o, finalmente, con ese distanciamiento tipográfico contraproducente de conceptos todavía inaceptables pero necesarios *sous rature* [«bajo el borrado»] (que Derrida tomó de Heidegger); todas nociones que tienen cierta correspondencia con el modo en que se concibe la función de la Ironía, mencionando y descartando al mismo tiempo, hablando y negando lo que se ha dicho, afirmación y negación a la vez (en lugar de rotundo silencio o negación u ostensible afirmación)... Lo que resulta de ese montaje es bastante predecible: es la famosa «ruptura» *(breakthrough)* que ha llegado a identificarse con Adorno (aun cuando él la tomó prestada de Paul Bekker, quien le había dado un uso bastante diferente) y que,

supuestamente, categoriza el momento en que la música de Mahler –la auténtica, la verdadera, el artículo genuino– atraviesa su velo de alusión y referencia y roza esa realidad que está más allá del arte, presumiblemente tan extraestética como se juzgan las citas ilícitas y el *kitsch.*

En cuanto al término «ruptura» mismo *(Durchbruch)* y a pesar del uso previo que le dio Bekker (en su libro sobre Mahler de 1921), la clave fundamental aquí está en la apropiación de Thomas Mann de la apropiación de Adorno: pues, en el *Doktor Faustus* de Mann, la palabra designa no sólo los intentos condenados al fracaso de salir impetuosamente de su aislamiento *(um ihn war Kälte)* pagando el precio de destruir a quienes lo rodean, salvo al amigo católico humanista que es su narrador, sino también las convulsiones mortales de Alemania misma que, atrapada en su aislamiento centroeuropeo entre Occidente y el Este, intenta desesperadamente abrirse paso, con los ejércitos de Hitler, al mundo exterior y una alteridad radical que nunca alcanzará[33]. Cuando Adorno vuelve a tomar prestado el término y el concepto de Mann, no puede despojarlo del todo de su patetismo romántico tardío (como queda reflejado de manera distante quizá en su pintura del «arte autónomo» de Schönberg, que es el doble de su «totalitarismo» de la sociedad… una afinidad electiva más que Mann puede haber tomado a su vez del manuscrito de Adorno, a quien leyó justamente mientras escribía su novela). Tampoco debemos olvidar que Mann no experimentó personalmente el *Hitlerzeit* mientras gozaba del éxito durante su exilio californiano en Pacific Palisades, de manera que *Doktor Faustus* es, en cierto modo, un intento de compensar a los compatriotas que padecieron aquel periodo.

11.

Por todo ello, quiero conjeturar que esa ruptura o *breakthrough* es el propio intento de «acometida» de Adorno; en su caso, para escapar del concepto bloqueado de autonomía absoluta del arte con el que estuvo comprometido a lo largo de toda su vida y tocar, por un breve momento, esa historia y realidad social externas de las que, por definición, estaba aislada

la obra. Es decir, la relación de Beethoven con la Revolución francesa no es una interpretación alegórica, una homología de una forma de arte con un acontecimiento sociohistórico convulsivo[34]; es un instante en el que las innovaciones formales de la *Heroica* no sólo coinciden con su contenido musical, sino que también, milagrosamente, se abren a la inmensa innovación socioformal de la Revolución misma; la realidad y la forma replegándose una vez más en sus distintos dominios. El concepto es pues, si se prefiere, la propia fantasía incumplida de Adorno, bloqueado en su convicción casi religiosa de la autonomía del arte (modernista), de cierta relación más profunda entre la historia y la forma.

Pero, en realidad, la «ruptura», si hemos de continuar utilizando este término desde entonces sobrecargado y hasta contaminado, tiene una significación meramente formal y no ontológica pues sucede, por así decirlo, de un momento al siguiente del desarrollo de Mahler: cada nuevo momento, sea devastador o mínimamente idílico, es en realidad una ruptura con el momento anterior y que, a su vez, sufrirá la ruptura con el siguiente. Aquí, en lugar de postular al menos ese desarrollo mínimo que está implícito en la ruptura, experimentaremos con la idea de una serie de momentos autónomos (de variada extensión, sin duda), una especie de estética o montaje del presente que presenta el problema composicional de una manera diferente.

Esto significa que la palabra «desarrollo» tampoco sigue siendo útil aquí, y que se agrega un tipo de ritmo de segundo grado –la sucesión de los momentos– a los ritmos y temporalidades de los momentos mismos: de modo tal que, aun cuando los momentos puedan aludir a tal o cual forma heredada o muerta –una marcha, digamos, o un aria o un *allegro,* un *andante,* algo *stürmisch bewegt*–, su secuencia puede no ser ninguna de ellas y se parece más que nada a una incontrolable sucesión de distintos estados de ánimo que, como la naturaleza, aborrece el vacío y huye del aburrimiento de su extensión lanzándose a algo por completo diferente y no relacionado con lo anterior, y todo esto partiendo de la misma materia prima inicial cuya reformulación perpetua, sin embargo, como ya se dijo, no tiene nada en común con el viejo tema y sus variaciones.

Así, en las páginas finales del tercer movimiento de la Cuarta Sinfonía, el famoso *Andante*[35], la apertura melódica *ruhevoll,* que nos promete un movimiento lento, cuya extensión dependerá un poco del temperamento del director, comienzan a suceder cosas extrañas e inesperadas: una especie de correteo de los animales más pequeños de la orquesta que apresuran el tempo y luego, súbitamente, un momento lírico extraordinariamente lánguido seguido por un arranque verdaderamente trascendental de la orquesta al máximo volumen que aspira a alcanzar, en su ascenso, la sublimidad y las alturas, al que le suceden unos sonidos inquietantes como los que los alumnos de Hollywood de Schönberg compusieron para la banda sonora de los filmes de horror o ciencia ficción; todo esto vuelve a descender para resolverse en el tema con que comenzó el movimiento y *¡basta!* de una manera que uno no está realmente seguro de haber quedado satisfecho con ese retorno convencional, un problema que queda resuelto, como dije antes (¡cua!, ¡cua!, ¡cua!) por el cierre inesperado de la canción que es el siguiente y último movimiento. Dudo de que ni siquiera los musicólogos puedan nombrar esta secuencia de alguna manera formal capaz de agregar alguna terminología técnica duradera a su arsenal; no tengo dudas, en cambio, de que otros puedan construir tal o cual narrativa partiendo de la secuencia.

Pero quiero proponer otra perspectiva que sólo pueden transmitir y, sobre todo, validar las ejecuciones y su comparación; y hay cierta analogía con lo que Brecht llamó el *gestus,* es decir, la manera en que un actor puede llamar la atención sobre la posibilidad de ser actuado *(actedness)* de un determinado acto o discurso o gesto; atención destinada, inevitablemente, a recortar ese gesto respecto del flujo y la continuidad de la acción para poder objetivarlo como una unidad; pero que debe hacer mucho más que eso. Algunos brechtianos, pienso en Straub y Huillet o en el Heiner Müller de la *Hamlet machine,* creyeron conveniente entender el famoso «efecto de distanciamiento» *(V-effekt)* como una reducción, una neutralización de todo sentimiento convencional, de modo tal que comprendamos la cosa misma, las palabras, el acto, como «lo que realmente es»: de ahí la recitación monótona, de memoria, de famosos segmentos o segmentos narrados. Creo, por el contrario, que el *gestus* debe transmitirse por exceso, con un

suplemento de teatralidad que hay que agregar a la mimesis más «natural», de modo tal que tomemos esta última por lo que realmente es, por medio de su distancia consigo misma. He descrito algunos de los últimos manierismos de Laurence Olivier siguiendo esta línea de pensamiento[36], pero, en el caso de Mahler, basta con escuchar la extraordinaria languidez que es capaz de producir Bernstein en el momento apropiado de la secuencia que describí antes, una languidez verdaderamente operística y teatral que evoca y subraya el fraseo musical en una exhibición auténticamente brechtiana, en contraste con la franqueza de la interpretación de Michael Gielen, digamos (el mejor de los directores contemporáneos de Mahler y un maestro de la producción de sonido de su orquesta).

12.

Esta concepción de lo mahleriano nos permitirá ahora sacar tres conclusiones diferentes: la primera es que hay que agradecer a Bernstein su evidente autocomplacencia y la inadmisible libertad que se toma con parte del material que también puede ser irritante y resultar inaceptable en otros momentos, pero que capta el lado operístico de este compositor que durante toda su vida fue, como ya lo he recordado varias veces, director del más variado repertorio de óperas (y que, según se dice, tuvo una participación decisiva en todo tipo de innovaciones escénicas en la forma, innovaciones cuyo nivel sólo estamos alcanzando ahora). Este es, por hacer una comparación bastante descriptiva, el Mahler de Pavarotti y, en mi opinión, quien no consiga apreciar tal extravagancia teatral no puede experimentar el deleite más auténtico y pleno y, en realidad, el goce de este compositor y ni siquiera los momentos más lúgubres de su arte.

Una de las interpretaciones más estimulantes del clásico libro de Rosen es la idea de que la versión de Haydn de la forma sonata —el punto de partida fundamental de la elaboración de Beethoven y otros de esta forma musical— fue la imitación en la música de la comedia teatral, con sus *répliques,* su ingenio, sus giros conversacionales, sus reveses y demás recursos

discursivos[37]. Que esta interesante analogía pueda conducirnos a todo tipo de lecturas narrativas excesivas de la música misma, a extrapolaciones antropomórficas en los personajes y las acciones es un problema que abordaremos luego en otro contexto.

Sin embargo, en el caso de Mahler, tal interpretación podría llevarnos a una conclusión realmente muy sorprendente: pues sugiere que lo que, a menudo, se le ha criticado como vulgar o excesivo (hasta Boulez lo ha hecho) es, en sí mismo, una especie de resultado mimético y que, en realidad, las sinfonías de Mahler bien podrían entenderse como una mimesis, no del drama sino de la ópera misma. Pero debemos especificar de qué tipo de ópera estamos hablando: yo diría que no de la wagneriana, independientemente de lo que Mahler pueda deberle musicalmente a Wagner (evidentemente, no podría haber compuesto como lo hizo hasta después de que Wagner abriera cierto tipo de posibilidad musical, lo que no implica absolutamente especificar ninguna influencia directa ni similitud ni filiación). No, las óperas en cuestión pertenecen al canon prewagneriano o, puesto que hay que incluir supremamente a Verdi en esta categoría, más bien al desarrollo de la música operística paralelo al de la música sinfónica, el italiano junto al alemán o, finalmente en la versión de Dahlhaus, la tradición de Rossini junto con la de Beethoven.

Esta perspectiva nos permite reemplazar el lenguaje de lo «vulgar» que, de hecho, es un reconocimiento del contenido social de algunos de los motivos mahlerianos en la vida social vienesa, el sonido del organillo, el espíritu del vals, el paisaje campestre (ya introducido por Beethoven pero sin los cencerros), toda la dimensión del poema sinfónico con sus paisajes alpinos pero también el paisaje urbano marcado como peculiarmente vienés: todo esto es, por así decirlo, la dimensión extrínseca y socialmente connotativa que, con tanta frecuencia, se ha deplorado en Mahler y tachado generalmente de vulgar.

Pero quiero poner de relieve el carácter retórico de esta música, su dimensión expresiva-oratoria, el exceso «operístico»: precisamente el aspecto que Wagner, como tantos otros modernistas, deseaba eliminar pero que aquí retorna con una venganza, pues la música hace suya la vocación, al estilo cine mudo, de exagerar cada gesto: dolor, alegría, angustia, la

agitación y el ímpetu o la resistencia heroica, etc. Este podría considerarse el lado reflexivo de Mahler, cuando la música misma se hace consciente de sus orígenes más profundos en la expresión emocional y la lleva deliberadamente al primer plano (en lugar de tratar de rehuirla, neutralizarla o, al menos, disminuirla lo más posible como en el minimalismo modernista). Pero creo que hay algo más en juego en esta sobreactuación estridente de la música de Mahler que es tan emocionante y, sin embargo, nos deja un sentimiento de suciedad, como si nos sintiéramos culpables de esa regresión a los sentimientos y efectos básicos de la música tales como fueron denunciados por los antiguos (así como por los esteticismos modernistas).

La segunda conclusión que podemos sacar es que los musicólogos deben dejar de hablar de la Ironía como si hubieran hecho algún envidiable descubrimiento crítico literario calculado para enriquecer la escritura de una teoría musical de un aprendiz. La ironía, como la consentían James o Thomas Mann, ha quedado agotada y es inaceptable tanto en la crítica literaria como en la genuina producción literaria actual. Fue una manera de sentarse a horcajadas sobre la cerca y estar de los dos lados: profundamente política en sus orígenes formales, representó el estilo de la época de un momento de transición en que los intelectuales burgueses no estaban seguros de simpatizar con ambos bandos o si lanzar pestes contra los dos, con lo que redoblaban su propia ambivalencia estructural que, afortunadamente, podían nombrar y recubrir con un barniz respetable gracias a esa nueva palabra multipropósito que se había puesto de moda (ya empleada en este mismo sentido por Friedrich Schlegel). Brecht no era irónico; era sarcástico. Y la posmodernidad reemplaza un objeto transicional pasado de moda con el pastiche o la neutralización afectiva. En cuanto a Mahler, es ingenioso teorizar sus complejas soluciones apelando a una postura irónica que, musicalmente, sólo puede situarse en algún punto entre *Los maestros cantores* y el *Bolero* de Ravel, pero las orquestas de Mahler presumiblemente tocaban con gusto toda esta *leichte Musik* de las oberturas, los valses de Strauss y otras semejantes y es muy poco probable que este director en particular las hubiese abordado con un espíritu de

secreto desdén. Creo que hay mejores maneras de nombrar el problema (por no hablar de resolverlo).

13.

Para poder hacerlo, sin embargo (tercera conclusión), realmente tenemos que decir una o dos cosas sobre Adorno y su temperamento, que me parecen centrales para facilitar la tarea, no sólo de analizar la Ironía como un concepto inadmisible sino también de problematizar el caso Mahler en general (evidentemente, no puede hacérselo responsable del prolongado hiato en la recepción histórica del compositor, que hizo del *nachholende Moderne*[38] de Habermas tanto una obligación para con él como para con tantos otros creadores estigmatizados y sofocados durante el periodo nazi porque sus obras fueron juzgadas arte degenerado).

¿Está permitido expresar la ocasional irritación que provoca el negativismo temperamental de Adorno? Sus fundamentos filosóficos e históricos son lo suficientemente claros y defendibles: la «dialéctica negativa» consiste en una implacable desmitificación de las innumerables ideologías cuyas afirmaciones apuntalan nuestro sistema social, sin permitir que nada de esa resistencia crítica se cristalice en un afirmación por derecho propio, incluidos los principios marxianos mismos en los que tiene su origen. Esta posición mantiene la fe en el análisis inicial del capitalismo de la Escuela de Fráncfort, una potente crítica a la cual el desarrollo del estalinismo despojó de su energía positiva o revolucionaria: y, claramente, la posición histórica de la Alemania de posguerra –dividida entre una restauración manejada por los vestigios del régimen nacionalsocialista y un Estado comunista, en alto grado dependiente de la URSS, administrado por militantes alemanes que pasaron el periodo nazi en su exilio de Moscú– intensificó este dilema de manera existencial. En ninguna otra parte hay una situación más propicia para el desarrollo de posiciones irónicas de todo tipo que cuando las simpatías duales deben resultar inevitablemente en algún tipo de mala fe sartreana. La negatividad intelectual de Adorno es un intento desesperado de rechazar hasta este tipo de consecuencia

profundamente ideológica; y la Ironía que me interesa reprobar aquí no es la que se la ha atribuido a él personal o filosóficamente.

Pero lo irónico de su intransigente repudio a las soluciones «afirmativas»[39] es que representa la otra cara de esa posición en relación con un gusto estético más general por el sufrimiento irreconciliable, si se me permite decirlo así. La «filosofía de la historia» afectiva de Adorno da lugar, si no a los finales felices, por lo menos a la resolución momentánea de contradicciones: Hegel y Beethoven son los dos momentos históricos preeminentes en los que se reconoce esta «conciliación» efímera; y sus posiciones aseguradas en el pasado como el «fin» de una historia que no se detiene y que continúa deteriorándose después de ellos (filosófica y musicalmente) nos priva del derecho a encontrar algún consuelo en sus logros. Rose Subotnik ha señalado que Adorno nunca menciona a Haydn a pesar de la amplitud de sus evaluaciones de la historia musical: lo cual significa, como veremos, que la alegría no tiene derecho a existir en su esquema de cosas. Esta ausencia estructural de un lugar para el cese, y mucho más para la negación absoluta, del sufrimiento es lo que ocasionalmente presta esos matices fatuos a sus incesantes recordatorios de la desdicha universal; algo que Brecht estuvo muy dispuesto a explotar en su denuncia de los *Tuis,* la elite intelectual de izquierda de los países capitalistas[40]. Digo todo esto para situar su influyente libro sobre Mahler en su contexto más personal y para subrayar su profunda ambivalencia en relación con este compositor que no puede ser denunciado como Wagner o Stravinski ni tampoco celebrado por el lugar central que ocupó en el desarrollo histórico del material musical, como hará Adorno (no sin manifestar sus propias reservas) en el caso de los practicantes «progresistas» de las innovaciones de Schönberg. Mahler es, por consiguiente, un problema para Adorno; su enorme obra lo enfrenta a un método de composición que se extiende a través de la narrativa estándar del *telos* de lo moderno, pero que no puede asimilarse a los nacionalismos de un Sibelius ni de un Bartók, como tampoco a las regresiones de un Richard Strauss.

Las sinfonías de Mahler no son intentos reaccionarios de revivir la forma sonata ni tampoco son poemas sinfónicos. Y, en cuanto al sufrimiento, del

que puede atribuírsele una cantidad importante si uno intenta validar su obra con conceptos tales como la tragedia o el duelo, también hay otros momentos de los que da testimonio el ahora infamante comentario de Adorno (refiriéndose al último momento de la Quinta Sinfonía, un verdadero intríngulis y dilema para cualquier mahleriano): «A Mahler se le daba mal decir sí. Su voz se quiebra, como la de Nietzsche, cuando predica valores, cuando habla por mera convicción; cuando él mismo pone en práctica aquel abominable concepto de superación que luego los análisis temáticos descuartizan, y hace música como si ya hubiera alegría en el mundo» (p. 137). Uno no discute tales observaciones que satisfacen esa estética única adorniana de una sola oración que lo dice todo, incluido el éxito y el fracaso definitivos de la contradicción insuperable. En realidad, el *Mahler* de Adorno bien puede llegar a ser su mejor libro, debido al supremo esfuerzo requerido para confrontar esa contradicción sobrehumana que es la obra de Mahler y cuyo desafío Adorno acepta y sale triunfante, denunciándolo certeramente y celebrándolo al mismo tiempo. La obra es, pues, una incalculable masa de aforismos en el presente, no sólo muy citables, sino que, además, dicen anticipadamente casi todo lo que es posible decir y pensar sobre el compositor (y el presente ensayo no es una excepción). En lo mejor de Adorno, como en este caso, la dialéctica cumple triunfantemente su promesa de ser irrefutable.

Si el lema fundamental de Hegel es la identidad de la identidad y la no identidad, luego, el de Adorno debería formularse de manera análoga como la Imposibilidad de la Posibilidad y la Imposibilidad. Su práctica de la proposición dialéctica en todas partes afirma este principio y lo recrea: como dice en su ensayo sobre el más paradójico de todos los experimentos del lenguaje, la escena final de *Fausto II* (musicalizada en la Octava Sinfonía de Mahler) en la que Fausto asciende, por así decirlo, al cielo, sobre el cual, en este mundo de realidad degradada y lenguaje corrompido, uno no puede decir nada, con lo que queda reducido, en el mejor de los casos, a misticismo hueco y vacuo o a algún nihilismo o escepticismo universal[41]. Sin embargo, lo último es, por desgracia, un contenido y una afirmación y expresar la creencia en la incredulidad continúa siendo una creencia igualmente contradictoria en sí misma. Pero, expresando la

contradicción, Adorno se las ingenia para hablar al mismo tiempo que niega su posibilidad: y esta es la cara positiva de la aporía de la imposibilidad: la articulación de la no articulación; tomar partido por la imposibilidad de tomar partido, dando vuelta a Hegel como un guante.

Con todo, la reveladora formulación de Adorno en la frase con que condena el final de la Quinta Sinfonía, implícita y tal vez inadvertidamente, sugiere que él mismo ocupa la posición del detractor, sobre quien hay que decir, además, que tampoco es siempre convincente. La «negatividad» inveterada a veces es un poco simplista, en esa apelación habitual, y casi instintiva a «sufrir» a la que ya me he referido. Sospecho que el Mahler afirmativo puesto aquí en tela de juicio no es sólo el del movimiento final de la Quinta Sinfonía, sobre el que todo el mundo parece dispuesto a expresar sus sentimientos ambivalentes[42]; sino, más bien, el del final de la Segunda Sinfonía o «Resurrección», cuyo cuestionamiento es un poco como la intención de Adrian Leverkühn de «revocar la Novena Sinfonía» (la de Beethoven). Pero tampoco el poema de Klopstock es incalificablemente «afirmativo» y sospecho que podría formularse esta discusión más satisfactoriamente en términos formales antes que atendiendo al pesimismo o el optimismo (que seguramente están más próximos a los estados de ánimo y a las ideologías que a las filosofías).

La perplejidad mahleriana de Adorno –cómo admirar lo que no debería ajustarse al esquema histórico de las cosas– queda luego aclarada en el breve ensayo sobre el final de *Fausto II,* el ascenso al cielo, cuyas cualidades artísticas y representacionales terminan planteando las mismas contradicciones que la «dialéctica negativa» tenía por objeto resolver (o evitar) en la esfera del puro pensamiento. Lo que debería ser puro *kitsch* o indiscutido modernismo resulta no ser aquí ni una cosa ni la otra, sin la excusa histórica de remontarse tan lejos en el pasado (Dante, Sófocles) que pueda decirse que nunca tuvo que afrontar todos los problemas modernos de la degradación del lenguaje provocado por los medios comerciales ni de la degradación del pensamiento mismo (y sus representaciones) inducida por el capitalismo.

Adorno comienza por confesar el doble vínculo de cualquier consentimiento contemporáneo a decir lo que uno piensa, cuya ingenuidad

de inmediato se vuelve una *Weltanschauung,* es decir, una ideología, mientras que negarse a hacerlo (sobre la base precisamente de esos excelentes argumentos) también termina siendo un grado mayor de ideología, esto es, lo que llamamos escepticismo o nihilismo. Lo desconcertante es, pues, la capacidad de Goethe de expresar lo que en inglés serían las máximas más banales al estilo de Robert Browning («que tu objetivo sea mayor que lo que puedes alcanzar») sin caer en el pozo sin fondo de una «instrucción cultural» sentimental; mientras tanto, consigue que una rudimentaria poesía de la naturaleza (cascadas, relámpagos, copas de árboles), carente de la sutileza wordsworthiana, transmita una trascendencia despojada de connotaciones devocionales o hipocresía religiosa (a pesar del elenco de monjes, santos y las tres formas de la Virgen). La cuestión es particularmente relevante para nosotros porque, precisamente, este final es el que Mahler musicaliza palabra por palabra en el segundo movimiento de su Octava Sinfonía, la coral, renombrada como la «Sinfonía de los mil». La poesía de la naturaleza o el contenido paisajístico es, en cierto modo, abstracto y concreto al mismo tiempo, pues transporta a otro mundo a través de las alturas y las visiones, por decirlo así, cinematográficas desde lo alto que no se vinculan con ningún lugar específico (la magnificente producción de Peter Stein deja esas imágenes orgánicas a cargo del lenguaje mismo y transmite el movimiento de ascensión mediante una inmensa espiral formada por las varias edades de las figuras de Fausto y su acompañamiento angélico). El estilo, cuyos arcaísmos lo apartan de lo coloquial sin «estilización», al tiempo que evita la «poesía» por medio de la más pura simplificación –que Adorno caracteriza como una decisión de autorrestricción y autolimitación– y se mantiene de manera mínima en tierra, evita el misticismo vacío de la trascendencia convencional. «La limitación entendida como una condición de la grandeza tiene su aspecto social tanto en Goethe como en Hegel: lo burgués como la mediación de lo Absoluto»[43]. Sin embargo, Adorno subraya la lógica del paisaje como tal, elevándose a nuevas alturas, como si estuviera atravesado por profundas cascadas, «como si el paisaje estuviera expresando alegóricamente la historia de su propia creación»[44].

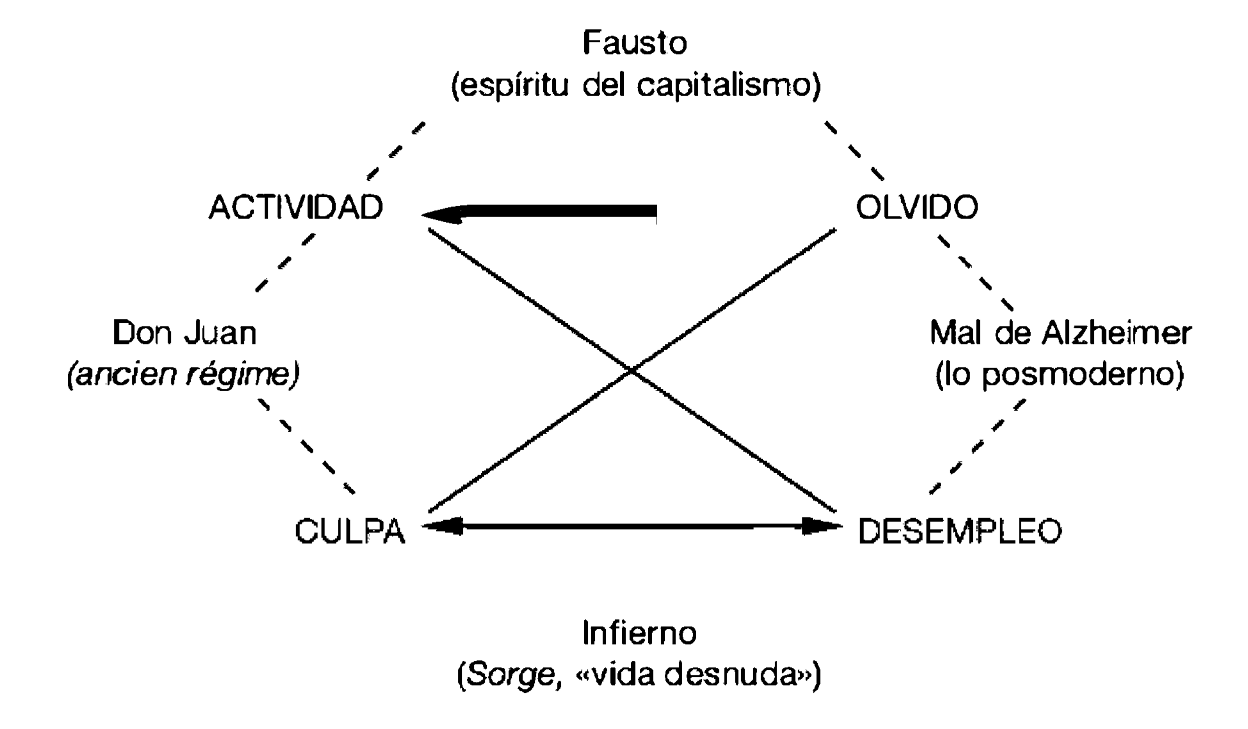
Llegados a este punto, tal vez sería útil que citáramos la versión de esta escena de Goethe mismo, tomada de su conversación con Eckermann del 6 de junio de 1831:

> Hablamos luego del final [de Fausto] y Goethe me llamó la atención sobre este pasaje:
>
> Salvado está del mal
> este noble miembro
> del mundo de los espíritus.
> Nosotros podemos redimir
> a quien sabe luchar y esforzarse,
> y, cuando el amor de lo alto
> ha descendido sobre él,
> el coro bienaventurado
> le recibirá cordialmente.
>
> «Estos versos», me dijo, «contienen la clave de la salvación de Fausto: en Fausto mismo, una actividad cada vez más elevada y más pura, hasta el fin, y desde lo alto el amor eterno que viene en su auxilio. Esto está en total consonancia con nuestra concepción religiosa, según la cual la bienaventuranza no puede alcanzarse por nuestro solo esfuerzo, sino con el complemento de la gracia divina. Por lo demás, me concederá usted que este final, en que el alma redimida se eleva, fue muy difícil de hacer, y que yo podría fácilmente haberme perdido en vaguedades en medio de estas ideas suprasensibles apenas imaginables, si no hubiese tomado una forma y una sustancia convenientemente circunscritas de esas figuras e ideas cristianas y eclesiásticas tan precisamente delineadas»[45].

Para Adorno, lo crucial de estas observaciones es, pues, la invitación implícita de Goethe a neutralizar el contenido religioso de este material, a entender la imaginería cristiana tradicional como pura forma, como narrativa tradicional que funciona, como los mitos representados en un festival teatral institucional griego esencialmente secular, para garantizar la comprensión narrativa con el propósito de fijar la atención del espectador en alguna otra cosa; en algo que, con cierta flexibilidad, podemos caracterizar como metafísico o, en realidad, irrepresentable.

En cuanto al famoso mandamiento ético, Adorno tiene su propia extraordinaria explicación (que sirve, a su vez, para neutralizar su contenido ideológico)[46]: la recomendación fundamental no es la búsqueda de una constante y resuelta productividad sino, más bien, valorar el poder sanador del olvido, la invocación nietzscheana a olvidar el pasado y su culpa. El secreto de Fausto (y se supone que, en esta escena final, ya tiene cien años de edad) es su capacidad de consignar sus avatares al olvido y con ello confrontar cada nuevo presente como un nuevo comienzo y sin la carga de sus innumerables pecados y crímenes, desde abandonar a Margarita a su muerte en la primera parte hasta la atrocidad última de la apropiación de la tierra y el asesinato de Filemón y Baucis que preceden inmediatamente a este final. Tal es, pues, la significación más profunda del pacto original con el demonio: ¡no trates de aferrarte al instante! Lo mismo cabe decir de la culpabilidad y el remordimiento agobiante (la propia vida de Goethe y sus varias huidas y evasiones prestan respaldo biográfico a esta original lectura, que Adorno –y el autor mismo– aligeran por medio de la reaparición de Margarita y su perdón).

La escena misma, sin embargo, pone énfasis en la transformación, si no la metamorfosis, del alma, antes que en su evolución o redención, recordándonos la consigna de Goethe de que es preferible no tratar de ser algo sino serlo todo (y, en realidad, los actos previos han enfatizado más la variedad de los «compromisos» de Fausto que su éxito o su conclusión decidida: pues, de hecho, son todo fracasos). Lo cierto es que, como lo atestigua explícitamente el comienzo de *Fausto II,* el poder que «salva» a Fausto no es el del logro o el cumplimiento, ni siquiera el de la ambición, sino más bien el del olvido.



Es el «potente olvido» de Nietzsche lo que impulsa a Fausto a «huir hacia delante», dejando atrás el abandono de Margarita hasta llegar a la destrucción de Filemón y Baucis en el último acto. Esta es la condición previa indispensable y, si se me permite decirlo así, el lado oscuro del gran valor ético de Goethe-Hegel de la *Tätigkeit* o actividad productiva que Marx transformó en el valor colectivo de la producción y la productividad misma. Este lado oscuro emergerá, en última instancia, en la ceguera final de Fausto, acompañado por la *Sorge* o preocupación heideggeriana que confiere a Fausto una última bendición ambivalente: la capacidad de ignorar a los sepultureros de Mefistófeles, los lémures, y confundir su clamor con los trabajadores de una «comunidad libre» que reclaman nuevas tierras ganadas al mar. Con cierta extravagancia, uno podría espacializar este complejo de motivos del modo siguiente:

Adorno escribe lúcidamente sobre el lenguaje de esta escena final, un caso de su interés por el «estilo tardío»[47], y ha declarado su asombro ante el modo en que sus paisajes simples y expresivos consiguen eludir los escollos de la «expresividad» misma como una ideología junto con la corrupción estilística a la que lo «expresivo» necesariamente da lugar con el tiempo y

la historia: la impersonalidad de los *Knittelversen* los rescata de la personalidad, así como de lo *kitsch,* que está a la espera tanto de las «filosofías de vida» como de los «clásicos». El ensayo de Adorno –o, mejor dicho, sus reflexiones, explícitamente consignadas en forma de notas– transmite un humilde asombro ante el modo en que Goethe practica aquí una especie de dialéctica negativa literaria, no tanto por medio de la unión absoluta y la identidad de forma y contenido (como en el «Ideal» hegeliano) sino, más bien, mediante la participación de ambos en una neutralización recíproca. La religión es aquí la naturaleza en el sentido más literal del paisaje, pero un paisaje que es, en realidad, la *natura naturata* spinoziana; mientras que las figuras religiosas (o «personajes») son, de algún modo, posiciones impersonales para las pulsiones que hablan a través de ellas.

Mientras tanto, está igualmente claro que Mahler no veía las cosas del mismo modo, como lo atestigua una carta notable:

> Todo esto es una alegoría para transmitir algo que, independientemente de la forma que se le dé, nunca puede expresarse adecuadamente. Sólo es posible describir lo transitorio: pero lo que sentimos y suponemos pero nunca alcanzaremos (o la experiencia como un acontecimiento real), en otras palabras, lo no transitorio que está detrás de toda experiencia, eso, es indescriptible. Eso que nos arrastra con su fuerza mística; eso que toda cosa creada, tal vez hasta las piedras mismas, siente con absoluta certeza en el centro mismo de su ser; eso que Goethe –usando nuevamente una imagen– llama aquí el Eterno Femenino, que equivale a decir el lugar de reposo, la meta, en oposición al esfuerzo y la lucha hacia el objetivo (el eterno masculino): eso es la fuerza del amor y usted hace bien en llamarlo con ese nombre. Hay incontables representaciones y nombres para referirse a él [...]. Goethe mismo lo revela, paso a paso, una y otra vez, en una imagen detrás de otra, cada vez más claramente a medida que nos acercamos al final. En la apasionada búsqueda de Helena que emprende Fausto, en la clásica Noche de Walpurgis, en el aún incipiente Homúnculo, a través de las múltiples entelequias de mayor o menor grado, Goethe lo presenta cada vez con mayor claridad y certeza, hasta llegar a la aparición de la Mater Gloriosa, la personificación del Eterno Femenino. Y así [...] Goethe mismo se dirige a sus oyentes: «Todo lo que es transitorio (todo lo que os he presentado estas dos noches) no son más que imágenes, inadecuadas, por supuesto, en su manifestación terrenal, pero allí, liberadas de su ineptitudes terrenales, se harán realidad y entonces ya no necesitaremos ninguna paráfrasis ni figura ni imagen. Lo que procuramos describir aquí en vano –

> porque es indescriptible– se logra allí. Y ¿qué es eso? Lo repito; sólo puedo hablar en imágenes y decir: el Eterno Femenino nos ha espoleado: hemos llegado, estamos en reposo, poseemos aquello por lo que en la tierra sólo podíamos esforzarnos y luchar. Los cristianos llaman a esto «bendición externa» y lo mejor que puedo hacer es emplear esa bella y suficiente mitología, la concepción más completa que es posible alcanzar en esta época de la humanidad[48].

Pero el mandato goethiano da sustento al desarrollo de una ideología ética hegeliana de lo que prefiero llamar la *Tätigkeit* o actividad antes que «esfuerzo», en sí mismo el precursor de un énfasis marxiano en el trabajo vivo y la producción. La evocación del «eterno femenino» puede tomarse también como una premonición del descubrimiento de Freud de la inmortalidad del deseo, pero la referencia más inmediata nos recuerda el sentido de Goethe de su *daimon* y su frecuente negación de la individualidad y originalidad en la vida colectiva humana. Mahler, seguramente, tiene su propio demonio, impulsado como estaba por la producción musical como tal; y, en el contexto de finales del siglo XIX, la ideología de género ciertamente habría asociado a Alma con el «eterno femenino» de Goethe.

Pero probablemente sea la cuestión de la culpa la que nos permite comprender más claramente la distancia que hay entre el compositor y su amado Goethe. Pues esta escena final de *Fausto II* también evoca a los niños muertos antes de nacer: Margarita sufrió un aborto, los «caminos no tomados» por el mismo Fausto, y todo esto sin nada del punzante patetismo que oímos en las canciones de Mahler de los niños muertos. Porque, en Goethe, los niños no nacidos representan una inocencia única; los ángeles llevan en sí la oportunidad de transmitir las más pura de las experiencias de los sentidos terrenales y la tierra misma que ansiaron conocer: lo que es ver, oír, oler el aliento y la fragancia de la tierra. Esta visión no es optimista ni pesimista: es verdaderamente una naturaleza más allá de una vida humana perdida.

Sin embargo, la renovación de los sentidos fue, en sí misma, una misión del modernismo en las artes; y esta escena ofrecía, para Mahler, un pretexto formal supremo para lograr lo que hemos estado llamando la trascendencia pero que, tal vez, ahora deberíamos identificar con lo sublime.

14.

Con todo, cuando planteamos una vez más la cuestión de lo sublime, lo que debemos tener presente es que es uno quien se eleva hasta él: no es un sonido ni un efecto ni un nivel que uno simplemente puede ocupar y, en particular, que uno no puede ocupar desde el comienzo. Es algo que debe alcanzarse y lograrse y este es un movimiento que siempre se imagina como un ascenso a cierta altura, como ocurre con un orador o con la música. Por supuesto, estos son, en todo caso, dos lenguajes temporales y uno podría preguntarse, por ejemplo, si una pintura –inmóvil en su marco a la que el espectador sencillamente se acerca– no puede ser sublime.

El dedo de Dios despertando al Adán de Miguel Ángel ¿no es sublime? Pero este es ya un movimiento, el indicio anticipado de un momento futuro sublime, la creación de la vida misma, algo que visualmente está en el orden del «¡Hágase la luz!» que tanto prevalece en las listas de esta clase (y me parece significativo que, mientras se considera ridículo intentar hacer una lista de las cosas bellas [las cien obras más bellas de la literatura, digamos, o de la pintura o de la música], cuando se trata de lo sublime, en cambio, empezando por Longino seguido de Burke, es una práctica común crear una crestomatía de momentos sublimes, de citas, de los grandes discursos o de la gran poesía). Esta costumbre ratifica así nuestra percepción de lo sublime como un «momento» y como un momento en el tiempo, un momento que uno alcanza. Esto es, en mi opinión, lo que justifica concebir lo sublime *(O Altitudo!)* más como una elevación que como una caída, de *(sub-limis)* un «subir desde abajo del peldaño, elevarse en el aire; de ahí, elevado», como nos enseña el lexicógrafo[49] o, alternativamente, «lo que sube oblicuamente, lo que trepa una cuesta inclinada; de ahí, elevado»[50].

Ambas alternativas son valiosas: la primera sugiere una erupción desde las profundidades y la segunda, un arduo escalamiento y un movimiento hacia arriba. Ninguna transmite realmente la oposición kantiana de lo matemático (cantidad) y lo energético (fuerza), pero, en la medida en que cualquiera de las dos connotaciones es necesariamente el resultado del movimiento y de una oposición superada, ambas pueden incorporarse

fácilmente y están en la mayoría de los ejemplos. Que *altitudo* se traduzca a veces como «profundidad» es un giro interesante, en el que lo bajo, lo opuesto se convierte en una elevación por derecho propio: la profundidad o *profondeur* generalmente tomada en un sentido idealista, como las profundidades del espíritu. En realidad, la fuente original (Ro 11, 33) hace exactamente eso: «¡Oh, profundidad de las riquezas de la sabiduría y de la ciencia de Dios! ¡Cuán insondables son Sus juicios e inescrutables Sus caminos!».

Aparte de esto, la etimología puede darnos algunas pistas en cuanto al peso relativo del concepto en varias lenguas. Así, el término alemán *erhaben* sólo expresa la noción de ser levantado o elevado; carece de la presencia interna del limen o el techo que debe atravesarse. El último incluye un sentido de violencia en esa emoción o sentimiento y, en realidad, también un sentido de tiempo o proceso narrativo. Luego, en las lenguas latinas, hay un lugar para el elemento de temor que se conserva, mientras que el equivalente alemán puede pasar simple e inmediatamente a la calma y la elevación clásicas de Winckelmann. La torturada conceptualización de Kant se debate contra estos elementos incompatibles intentando justificar el momento de una calma sublime con la recompensa por haber superado el miedo.

No obstante, en lo tocante a la profundidad, el sentido alternativo o antitético del *altitudo* del apóstol bien puede entenderse como el nietzscheano, tal como emerge en la extraordinaria configuración del cuarto movimiento de la Tercera Sinfonía, la configuración del gran poema de Nietzsche –la profunda medianoche cuyas profundidades ni siquiera imagina el día mismo– con su radical inversión al final: «toda dicha quiere la eternidad», que Mahler tiene el cuidado de orquestar de manera no triunfalista, antes de, en el siguiente movimiento, arrasarla de un plumazo junto con el jubiloso coro de niños consecutivo y que, sin embargo, no constituye en sí misma esa «dicha» (*Lust* en alemán) sino, antes bien, un afecto diferente, es decir, el deleite y el júbilo de la inocencia (que borra, *à la* Fausto, el recuerdo mismo del momento precedente, que no es de melancolía sino, más bien, de solemne advertencia). Esto nos recuerda que el afecto, en tales despliegues artísticos, no deja de ser, como sostenía

Lyotard sobre el entusiasmo político de Kant, un fenómeno puramente estético: un afecto que no corresponde a la depresión ni a la manía genuina, aun cuando su gama y escala presumiblemente deriven de las realidades de estas. Por lo tanto, como afectos, la melancolía y la dicha no son opuestas, sino momentos relacionados entre sí en una escala en la que cada una define a la otra por su potencia y su metamorfosis; sus verdaderos opuestos sólo aparecen cuando sus trascendencias se consumen como música de película, como la orquestación de emociones antes que de afectos, como materiales para tal o cual narrativa alegórica que atribuimos a la partitura como su relato subyacente.

15.

Pero, si no queremos caer en la noción de que basta identificar la trascendencia con el clímax y con cierto envoltorio triunfal de un simple desarrollo musical del tipo que encontramos en Mahler únicamente en lo que hemos llamado (siguiendo a Hegel) los «momentos» de un movimiento dado antes que el movimiento en su conjunto, debemos identificar las distintas formas de la trascendencia. Esos momentos culminantes sin duda existen y definen obras más programáticas como la Segunda Sinfonía (aun cuando, con la mayor frecuencia, la conclusión de un movimiento es un falso clímax en el que coda y recapitulación se disfrazan de una especie de resolución). Lo que encontramos en todo Mahler es, más bien, una práctica de múltiples formas de trascendencia –relativa, situacional o provisional– en las que un momento (del tipo que acabo de especificar) se extiende y se eleva para alcanzar una *Aufhebung* [«abolición»] estrictamente ligada a este particular complejo de motivos en perpetua transformación y luego se deshace (o «trasciende») en un movimiento hacia un momento de una clase muy diferente. De modo que estos éxtasis momentáneos y totalmente relativos no son tanto «declaraciones» (si se quiere usar este tipo de lenguaje) definitivas como distracciones de un tipo diferente de atención, de un tipo más lineal u horizontal que estaría nuevamente en busca de la forma general del momento en su conjunto, reidentificando los diversos temas

locales entre sí y tratando desesperadamente de recrear esa variedad única de memoria musical que desarrolló penosamente y alcanzó la forma sonata y que ya no es posible (ni tampoco deseable). Con todo, continúa sucediendo que, como con el convencional malentendido de san Pablo, la trascendencia se asocie invariablemente con los tonos en ascenso y con los registros más altos de la orquesta[51]: como también lo vemos con los instrumentos asociados a esas alturas, la flauta y la madera, los violines en sus registros más altos, junto al arpa y ciertos sonidos de la trompeta. Los instrumentos de viento-metal son señales de algo más; y se ha observado (creo que el mismo Mahler lo hizo) que los cencerros no estaban destinados a evocar nada pastoral sino, más bien, la idea de otro mundo (lo mismo se aplicaría al famoso martillo de la Sexta Sinfonía).

En esto está inscrita la tentación a asociar grupos de instrumentos con cierto tipo de significaciones o, al menos, con afectos específicos, e imagino que la extraordinaria orquestación de Mahler puede entenderse, por lo menos en parte, como un constante esfuerzo por evadir tales asociaciones cosificantes inventando nuevas combinaciones y nuevos usos. Sólo en apariencia hay aquí alguna afinidad con los esquemas místicos de color y los sistemas de Kandinski, aunque los efectos de estos últimos bien pueden relacionarse en una especie de «afinidad familiar» estética.

Pero también por ello uno debe coger con pinzas la asociación con los géneros narrativos o evitarla por completo: por ejemplo, los instrumentos de viento-metal, tan insistentemente utilizados en las marchas que son una característica inevitable del paisaje musical que estamos comentando, pero que, en mi opinión, no deben vincularse demasiado programáticamente con el «estilo del mundo» que Adorno creyó detectar en la narrativa musical mahleriana. La frase, con seguridad, es hegeliana *(Weltlauf)* antes que una referencia a su sentido teatral inglés del siglo XVIII; el «mundo» en cuestión ya no es ese ambiente aristocrático y frívolo prerrevolucionario de un Sheridan sino, más bien, el de los ya bulliciosos ritmos comerciales de una edad burguesa naciente, de la que el «sujeto» está clásicamente alienado en un sentido romántico si no ya marxiano. En realidad, es bastante sorprendente que Adorno haya debido recurrir a este tipo de paradigma de la sociedad contra el individuo, salvo que simplemente

hubiese querido atribuir la narrativa entonces convencional de tal sociedad al mismo Mahler, una atribución que toda su música impugna. En realidad, podemos detectar los límites intelectuales del antipopulismo de Adorno (prefiero no llamarlo elitismo por temor a despertar un antiintelectualismo de izquierda que tiene consecuencias políticas igualmente peligrosas y dañinas) si examinamos más atentamente esta interpretación que opone el «estilo del mundo» al sujeto y su resistencia: el primero «confronta la conciencia de antemano como algo "hostil y vacío" [Hegel]. Mahler es un eslabón tardío en la tradición del *Weltschmerz* ["tristeza por los males del mundo"] europeo» (p. 6). Pero este no es meramente ese vetusto estereotipo del «conflicto entre el individuo y la sociedad», un elemento básico de la interpretación humanista y moralizadora y, en realidad, uno de los instrumentos más limitantes para interpretar las complejas interacciones presentes en Mahler (y lo cierto es que tampoco debería atribuirse a Hegel, para quien no es sino un «momento» sustituido o *aufgehoben* por muchas otras formas). Pero esa conciencia asediada que la Escuela de Fráncfort con tanta frecuencia identificó como «lo negativo» mismo y como una «crítica crítica» (por usar la irrisoria expresión de Marx) de una sociedad universalmente mercantilizada puede caer fácilmente en este patrón narrativo estereotipado si es que no tiene ningún grupo social o actor histórico con el cual (como intelectuales) identificarse.

Pero es posible que Adorno haya estado expresando aquí su sensibilidad a algo levemente diferente de la mera afirmación y esto es retórica. Así como, en los juicios literarios, la conciencia de la intención del autor puede tener consecuencias devastadoras para la recepción del lector (aquí está tratando de hacerme reír o de inspirar tristeza, en este otro pasaje), también la intención visible es una característica fundamental de la retórica musical. Por lo tanto, es menos la cuestión de la afirmación que la intención de inspirar ese estado de ánimo lo que también puede resultar ruinoso para un efecto musical: el sentido de dicha es cautivador y a menudo irresistible, pero la intención de expresar júbilo y pasar esa señal al oyente con la intención de provocar en él un humor jubiloso o edificante es, en cambio, una operación fallida y francamente manipulativa, si no meramente convencional. Cuando en medio del movimiento final de la Novena

Sinfonía suena una nota afirmativa y oficialmente optimista, tenemos fundamentos suficientes para compartir la distancia de Adorno y para juzgarlo un recurso predecible y meramente convencional: probablemente no haya muchos momentos como este en Mahler y quizá, en este caso, tuvo la necesidad formal de incluirlo (la necesidad de pasar de un registro a otro, por ejemplo), pero, como dijo Valéry, lo que es necesario en arte es lo que conduce al arte malo.

En todo caso, querría separar la cuestión de la retórica de la de la teatralidad (o, si se prefiere, de lo abiertamente retórico, que llama ostentosamente la atención hacia sí). La retórica y la intención en el mal sentido corresponden a la emoción nombrada y a una estética de la expresión; por consiguiente, me gustaría asociar los momentos genuinamente afirmativos de Mahler con el afecto y lo sublime en un sentido más impersonal.

No obstante, las palabras que he citado[52], tomadas como un síntoma, amenazan con exponer a Adorno a un bochorno mayor, que estriba en el despliegue que hace Mahler de esos materiales de cultura masiva que los alemanes llaman *kitsch,* asimilando así la persistencia sentimental de la cultura popular tradicional con las producciones comerciales tipo línea fabril de la Industria Cultural (el *jazz* fue la ilustración más notoria, pero Estados Unidos en general y la palabra «cultura» en particular fueron blancos más amplios del anatema y la aversión). El uso de Berg y Leverkühn de tales materiales en sus pesadillas expresionistas fue aparentemente inmune al tipo de sentimientos encontrados que Adorno tenía por Mahler y que reaparecen con fuerza en cada página de su libro. Lo que quiero subrayar aquí es la asociación que Adorno hace instintivamente entre «afirmación» (optimismo ideológico) y esa cultura masiva justamente tan degradada: esta es una identificación que anida en el corazón de toda su crítica social y artística más potente.

16.

Pero, por supuesto, la solución que propongo aquí –«todo se compone entre comillas» (p. 6)– también se encuentra en Adorno: retornando a la cosa misma, trataré de desarrollarla en un lenguaje un poco diferente. Pues, como las oraciones de Adorno, la música de Mahler también aspira a un presente perpetuo en el que no hace falta esperar el «desarrollo» para obtener satisfacción en el presente inmediato: lo cual no es una estrategia obvia para un arte temporal y, además, plantea las cuestiones más insolubles sobre la memoria musical (y, con ello, al mismo tiempo, sobre las concepciones tradicionales de la forma musical). Esas cuestiones nos conducen, inevitablemente, a la oposición entre minimalismo y maximalismo en el arte moderno y a la extraordinaria observación de Nietzsche sobre el maximalista Wagner quien, para él, era un gran miniaturista.

Pero estas siguen siendo cuestiones relativas a la temporalidad y, tal vez, entender la temporalidad como una abstracción filosófica sea la manera más útil de evitar la expresión psicológica o la mimesis narrativa (aun cuando, a largo plazo, hasta los conceptos filosóficos pueden desenmascararse y revelarse como narrativas o, al menos, tal era la opinión de Greimas y también su ambición). Desde esta perspectiva, la dialéctica de lo mínimo y lo máximo es una contradicción entre dos tipos de tiempo que, en lo moderno, se han apartado uno del otro: una secuencia unificada de acontecimientos, unidos por la causalidad y que tienen, si no el hecho contingente y arbitrario del nacimiento y los comienzos, por lo menos, el cierre de un final y una terminación; y, luego, por otro lado, un presente, el famoso presente «eterno» en el que intentamos morar tan instantánea y plenamente que hasta hemos olvidado qué era la memoria (si esa es la palabra que corresponde a un sentido del tiempo más largo, algo que el otro lado probablemente negaría: pues cada posición niega la otra y la reescribe en su propio lenguaje y la «memoria» es simplemente una injuria disfrazada con la que el «presentismo», como parece que se lo llama ahora, procura debilitar y desacreditar los marcos de tiempo más largo tan orgullosamente afirmados por los demás sentidos del tiempo).

Ese oponente debilitado y en alto grado reducido (también llamado a veces historicismo) querría presentar su defensa a favor del maximalismo

histórico y protestar débilmente alegando que las cosas no siempre fueron así y que hubo un tiempo en el que las dos especies temporales estuvieron más cerca una de otra que en el actual enfrentamiento; que hubo periodos en los que el presente estaba mucho más cómodo en su nicho cronológico que ahora, cuando se rebela y exige estar solo, ser el único y por sus propios medios; épocas en las que las formas temporales más amplias –llámeselos periodos, narrativas, *durées,* relatos históricos, destinos personales y hasta «filosofías de la historia»– compartieron el poder con el presente, por decirlo de alguna manera, y participaron en lo que los filósofos llamas un tipo de *Versöhnung* (si no de reconciliación) y que el lego desprevenido podría asemejar a la «síntesis» hegeliana (un «concepto» que no existe realmente). No, nunca hubo ningún pasado así, exclama Lyotard; siempre fue el mismo, siempre como ahora, mientras Derrida, más sutilmente y agregando la *Nachträglichkeit* freudiana en su defensa, explica que ese supuesto pasado es poco más que una proyección de nuestro presente, una totalidad imaginaria proyectada retrospectivamente por nuestro propio presente de tiempo dividido[53].

La gente de la historia se lanza, pues, animosamente a identificar tales momentos, tanto en política como en arte, subjetividad y hasta en religión; y se nos ofrece, en el caso de la historia musical, que es la que nos interesa aquí, el extraño caso de Beethoven, quien perfeccionó y también destruyó la forma sonata, con lo que dejó a sus seguidores de la tradición alemana la dialéctica tarea de inventar algo nuevo en un paisaje entonces devastado y estéril (Wagner, Mahler o Schönberg marcaron algunos de los hitos de esos esfuerzos) o, como sucedió en la tradición francesa donde, olvidándose por completo de Beethoven y su tradición, surgieron Debussy y Messiaen y las generaciones de compositores «postseriales» que se volvieron hacia la música no occidental y los sonidos exóticos, dejando por completo de lado la dialéctica de lo moderno en nombre de algo diferente (que es, por supuesto, un nuevo tipo de temporalidad musical en la que el otro lado, el presente eterno, goza de un estatus enteramente diferente).

El redescubrimiento de Mahler que hace la musicología (estoy pensando en un compositor/director como Boulez) vuelve a situarnos directamente en la antítesis temporal entre un Mahler-en-el-presente (que congenia

plenamente con el posmodernismo estadounidense tanto como el inventor francés del concepto de *présentisme* –François Hartog[54]– o los seguidores alemanes de la promoción del instante extático de Karl Heinz Bohrer, que él llamó *Plötzlichkeit*)[55] y el problema más laborioso de asegurar una unidad a esos movimientos inmensos e interpretarlos como algo más unificado y orgánico que un «infinito malo» hegeliano de un momento tras otro (y, por lo tanto, más cercano a la definición de Henry Ford de la Historia como tal).

Ya hemos comentado el peligro que entraña el enfoque de un tema y sus variaciones, en el que se toman momentos aislados o presentes de tiempo y luego se cosen juntos en un inmenso proceso de metamorfosis interminable que luego bautizamos apresuradamente como «una unidad». La forma sonata, mientras tanto, fue excluida por tantos expertos que no vale la pena explotarla salvo atendiendo a ese inmenso dilema formal que abre su ausencia o su imposibilidad. Seguramente, los expertos podrán pasar revista a muchas otras formas musicales, pero no el lego.

De las terminologías técnicas que intimidan al teórico lego o al filósofo aficionado, sin duda las dos más efectivas y amedrentadoras son la musical y la matemática. Y esto no es casual, ya que se cuentan entre los lenguajes más abstractos que la mente humana es capaz de manejar y, basándose precisamente en esa afinidad, Jacques Attali ha demostrado su parentesco en su argumentación, no meramente por la relación de la innovación musical con la estructura económica, sino hasta (en *Ruidos*) por el modo en que la primera ha tendido históricamente a anticipar la segunda, de modo tal que la música de un momento del modo de producción a menudo es profética del desarrollo infraestructural que vendrá en el siguiente[56].

Sin embargo, desde la inserción de ejemplos musicales en el texto en forma visual hasta la lectura de partituras, la valoración de claves y las relaciones intrínsecas que mantienen entre sí como tónica, dominante, etc., el papel de los modos (mayor y menor) pasando por las palabras extranjeras que originalmente designaba tal o cual tempo y que más tarde llegaron a ser los nombres de los distintos tipos de movimientos o sus estructuras (*allegro, andante,* etc.) y terminando con las anotaciones para el director, tales como *prestissimo* o *stürmisch bewegt,* asistimos a una gradual antropomorfización

de esas notaciones técnicas de modo tal que parecen emerger protonarrativas, al principio visibles meramente como tonalidad emocional o estado de ánimo. «Johann Mattheson hablaba en 1739 [...] de que un *adagio* indica aflicción; un *lamento,* lamentación; un *lento,* alivio; un *andante,* esperanza; un *affettuoso,* amor; un *allegro,* bienestar; un *presto,* entusiasmo, etc.»[57]. Esta es, pues, la cuesta inclinada que conduce a la «interpretación» en la forma de lo que llamaré «alegoría mala o humanística»; vale decir, la traducción de secuencias musicales a sistemáticas expresiones de optimismo o pesimismo, triunfo o tragedia, lucha titánica, consuelo, aceptación estoica o resignación y otras semejantes: la materia misma de las llamadas «cosmovisiones» tales como se les atribuyen no sólo a los seres vivos sino también las obras, convirtiendo estas últimas en relatos moralizadores que, al pasar, tienen el beneficio adicional de legitimar las obras de arte como útiles complementos de la vida. Es seguro que la narrativa está en todas partes y este no es el lugar para especular sobre la variedad de sus funciones, pero esta, en particular, exige constante vigilancia y debe ser desenmascarada por ser un registro pernicioso de ideología (esto es lo que, según creo, los althusserianos estigmatizaron como «humanismo»). Uno de los vicios no menores de la ética como subcampo de la filosofía (o de la teología) es, precisamente, promocionar y perpetuar tales narrativas que, ciertamente, sirven para distraernos de lo político, aunque es evidente que hacen mucho más que eso. Sería tentador, pero tal vez también de mal gusto, salir a perseguir, a través de la crítica de Mahler, la innumerable variedad de tales narrativas (a las que el compositor mismo no era inmune). El polémico propósito del formalismo que he estado proponiendo consiste, en realidad, en desenmascarar esas «interpretaciones» que sirven para ocultar la naturaleza histórica también de lo material, de maneras para las que un epíteto tan amplio como «idealismo» resulta insuficiente. Pero sería un error creer que el retorno a algún lenguaje objetivo o técnico de análisis puramente musical constituye algún tipo de solución a este problema.

Pues el problema fundamental que planteamos aquí es el siguiente: cómo evitar narrativizar la música en una situación en la que yo argumentaría que, en última instancia, todo, hasta lo resueltamente no narrativo o

antinarrativo, a largo plazo termina siendo narrativizado. Así, hasta nuestra descripción de un presente eterno de cualquier momento dado de esta música en el tiempo puede readaptarse fácilmente a una narrativa de cómo llegamos a este punto y a una situación narrativa que plantea los diversos escapes o líneas de fuga alternativos que parten de ella.

Si la música como arte temporal por excelencia es una de las maneras fundamentales en que construimos subjetividad o el sujeto individual en el tiempo, estamos pues claramente en el punto de sugerir que el presente mahleriano refleja una situación en la que los seres humanos, en virtud de sus restricciones sociales y económicas, están reducidos a un tipo de vida disminuida en el presente mismo (lo que, en otra parte, he llamado la reducción al cuerpo)[58]. Esta es, pues, una narrativa en la que se expresa cierto tipo de relación de la figura y el fondo, junto con la ambigua causalidad de una resistencia o una réplica: el presente mahleriano ¿refleja simplemente esta situación o es una manera de responder a ella y redimirla, prestando trascendencia a la contingencia, por decirlo así?

17.

Pero puedo aventurarme a proponer otro modelo narrativo o, al menos, sobreimprimir una «imagen de pensamiento» (Deleuze) diferente sobre esta, una imagen que dé algún sentido del movimiento irrefrenable de todo esto en el tiempo, avanzando inexorablemente aun en sus instantes de descanso o silenciosa reflexión; un impulso que, de alguna manera, nunca puede inmovilizarse. Pero la terminología musical y técnica –por más cuidadosamente revisada y enmendada que esté, por más calificada que esté– siempre sugiere familiaridad y tal o cual retorno: aunque este movimiento no sea exactamente la forma sonata, aun así hemos mencionado la palabra crucial; aunque las variaciones nunca expresen un movimiento de retorno; aunque haya una recapitulación, siempre se afirma la persistencia de la memoria musical y la temporalidad de los sonidos se reorganiza en una especie de espacialidad o diagrama subliminal de algún tipo; en la nueva descripción, hay que evitar todo esto.

Por lo tanto, seleccionaré un nuevo tipo de analogía en la que los movimientos del tema mahleriano se comparan con las corrientes del mar en su movimiento perpetuo, que no puede localizarse y al que no puede asignársele un punto de partida ni un término, como a cualquier viaje humano corriente; por el otro lado, las conceptualizaciones cíclicas tampoco son realmente apropiadas aquí, pues simplemente revelan la incapacidad de la mente humana para concebir tales fenómenos naturales que es mejor juzgar irrepresentables o, al menos, sólo representables bajo el borrado, para adaptar un experimento lingüístico a otro más visual. Pues este es el verdadero problema mismo, cómo representar el tiempo en cualquiera de estas formas visuales cuando todos tienden a reafirmar la cancelación de nuestro modo previo o a presentar los dos como una oposición imposible. Si fuera aquel estático y se plegara en los puntos de una línea y este tomara la imagen del globo como su superficie de inscripción (como si, en primer lugar, este fuera en sí mismo, de alguna manera, no una imagen y una mera representación, aunque vislumbrada y fotografiada desde el espacio exterior), ahora dibuja líneas en movimiento («describe» una elipse o una circunferencia, por usar el lenguaje activo de los geómetras) y, así, subraya una incompatibilidad representacional fundamental entre punto y línea que nos devuelve, una vez más, a las incompatibilidades aún más familiarmente inconcebibles de espacio y tiempo, sujeto y objeto, movimiento y reposo y así sucesivamente.

Aun así, las corrientes oceánicas (hay diecisiete de ellas en nuestro mundo)[59] provechosamente nos exigen lo imposible; esto es, pensar una forma de materia, las masas líquidas que están y no están en el mismo lugar, que avanzan y no avanzan. Esta no es una mala manera de abordar los misterios de estos sonidos, agregando a esa particular paradoja algunas oposiciones adicionales que le agregan complejidad. Pues las corrientes pueden ser de superficie o submarinas (uno se siente tentado a volver a recurrir a la perspectiva y a ver algunas combinaciones en el primer plano, algunas en el fondo, algunas afirmativas, otras perentorias, algunas en voz muy baja que casi alcanzan la condición de eco…). Además, esas corrientes pueden clasificarse como frías o cálidas y esto, ciertamente, nos ofrece otro sentido diferente, quizá más nuevo, de su peculiar interacción, que puede

ser momentáneamente más vívida que el lenguaje de mayor y menor o de los modos: las corrientes frías y cálidas, particularmente en cuanto a que hacen germinar o excluyen la vegetación, la vida, el clima externo, sugieren algo más elemental que el lenguaje técnico y, tal vez, sugieren algo de la utilidad de las ideologías vitalistas que prosperaron en este periodo y pueden ser provechosas en las construcciones artísticas y la justificación de algo que bien podría haber existido sin su apoyo a la manera de la creencia (aun cuando, desde otra perspectiva, las dos, la música y la ideología, probablemente sean emanaciones de la misma causa y versiones de la misma lógica histórica y social).

Mientras las corrientes avanzan en lo que persisto en llamar su movimiento inexorable –pues la música también quiere ser inexorable y artísticamente necesaria, inevitable, predestinada y fatídica, en su ímpetu (aunque siendo como es una construcción humana, difícilmente pueda ser en realidad ninguna de esas cosas)–, mientras avanzan, van haciendo girar remolinos y espirales a su paso, grandes movimientos circulares que las envuelven en su avance, un acompañamiento concentrado pero siempre diferenciado que debe escoltar la más densa y multitudinaria de las sonoridades centrales y, por decirlo así, el fondo trascendental de los sonidos orquestales mismos en la sala y el espacio dentro de los que reverberan, algo que, aunque mensurable, es más como una idea que una cosa, que una sustancia auditiva, puesto que los rodea y los completa como la idea de la totalidad que, en sí misma, no es visible, pero es imaginaria y real a la vez (tal vez semejante, en esto, a la perspectiva en el caso de la visión).

Y luego están esas cosas bastante diferentes que son los remolinos, algo así como los episodios acuáticos que hacen avanzar en su corriente giratoria el movimiento central en toda clase de efímeras formas y configuraciones nuevas y provisionales; uno está tentado a ver, en esos diminutos eventos formales, la sustancia verdadera de la invención misma y de la ejecución formal, las digresiones que no avanzan nada pero sin las cuales el progreso del movimiento carecería de interés real, vericuetos que no conducen a ninguna parte, pícnics en el vacío, *Lichtung* y *Holzweg,* momentos de reposo y momentos de intensidad sobrehumana que tiene un parecido de

familia con el tema y las variaciones y que, no obstante, carecen absolutamente de cualquier semejanza tranquilizadora entre sí o con algo que parezca un tema original, algo que se asemeje a lo que impulsa la corriente a seguir su curso imperiosa e implacablemente: son lo que hemos estado describiendo hasta ahora según el modelo estático de los momentos del presente a medida que se suceden uno tras otro y, sin embargo, los que también adquieren una apariencia diferente cuando se los considera como consecuencias no deliberadas y como si fueran daño colateral de la fuerza principal y la arremetida del momento.

Y luego hay crestas y hoyas, el ritmo mismo de los ritmos mismos, longitudes de onda de diferentes tipos, cada uno de los cuales es más cualitativo que cuantitativo; el camino o la corriente tiene sus límites, de los que está prohibido salirse; tiene sus propias inestabilidades internas que, en todo momento, amenazan con derrumbarlo todo, su velocidad promedio, en relación con la cual sus desviaciones adquieren significación. Y los múltiples ímpetus –pues hay que entender que cada una de estas corrientes coexiste con muchas otras, así como este movimiento coexiste con los otros cuatro o cinco (o seis) y cada colección o sinfonía coexiste con sus vecinas en una especie de simultaneidad sinóptica– proyectan entonces internamente un mundo, si se me permite llamarlo así, extramusical, exterior a sí mismo, un mundo de fuerzas y causas determinadas que escapan a toda posibilidad de registro o expresión dentro del material musical mismo pero que, con igual seguridad, lo moldean, como el efecto Coriolis da forma a las corrientes, como el patrón de los vientos influye en tal o cual desarrollo y el clima y la temperatura, las manchas solares, la luna, todo ejerce su influjo sobre esta peculiar masa de agua con sus propias peculiares estructuras internas en movimiento.

Pero también podemos recurrir a otras imágenes, a otras caracterizaciones y uno bien podría querer «comparar una forma “modernista” más intensa de tal mutabilidad en esta música, que al principio parece enfrentarnos a una simple oposición entre agitación y calma; pero esta dependerá, a su vez, de la variedad de formas que puede adoptar la agitación: noble-heroica, neurótica, anticipatoria, cargada de ansiedad, premonitoria, eufórica, retóricamente operística, declamatoria, sublime o patológicamente sublime,

mórbida, maníaca, jovial, frívola-ceremonial, etc. Cada una de ellas debe someterse momentáneamente según su dinámica, mientras que el modo de calma –siempre efímero– dará paso a un nuevo tipo de agitación. La temporalidad es agitación por su propia naturaleza, no puede permanecer en un estado de tranquilidad durante mucho tiempo, y esta siempre se abre a una nueva forma de agitación. Por eso la totalidad no se resuelve simplemente en una serie de variaciones, por eso la forma sonata no explica esta dinámica, cuya cuestión formal fundamental es la de cómo esa alternancia incesante de alto a bajo, de sombrío a etéreo, puede concluir, y en qué clave (y, en cuanto a Mahler, se recordará que el diagnóstico de Freud se basaba en los recuerdos de infancia del compositor, en la agitación que suscitaban en él las violentas disputas de sus padres, cuando al encerrarse en el baño oía al mismo tiempo el ineludible sonido de la zanfoña en la calle)».

Con todo, si hicieran falta más diagnósticos clínicos, podríamos aventurar uno y caracterizar esta agitación calmada sólo momentáneamente atendiendo a la versión lacaniana de la pulsión o deseo de muerte de Freud (un concepto notoriamente polisémico). En Lacan, el «deseo de muerte» es, en realidad, la fuerza de la pulsión (o *Trieb* o instinto) que actúa a través de nosotros aun cuando nuestros deseos y anhelos personales estén exhaustos; en realidad, hasta cuando nuestras propias energías individuales están llegando virtualmente a su fin. Esta fuerza de vida impersonal, digamos, es incapaz de encontrar la muerte y resucita incluso en aquellos momentos en los que parecemos a punto de concluir –algo que también parecería ajustarse de manera eficaz a las descripciones musicales.

En realidad, su versión mitológica más notoria en música quizá sea la de *El mandarín maravilloso* de Béla Bartók, una fábula en la que unos matones atacan a un acaudalado mandarín que iba camino al burdel y lo apuñalan repetidamente. Sin embargo, *la pulsión instinto* que anida en su interior causa repetidas resucitaciones y repetidos ataques durante los cuales la ilustre víctima vuelve a incorporarse en su irresistible arranque hacia el deseo de su corazón. Esta quizá sea una parábola demasiado sombría para el contenido extraordinariamente variado del impulso musical de Mahler y, sin embargo, puede servir para transmitir una pequeña parte de esa energía

musical insaciable, incomparablemente productiva y creativa que, más que en cualquier otro compositor, parece no alcanzar nunca su completo agotamiento, su punto final y, en ese sentido, la figura de lo que los románticos llamaron lo infinito.

«¡Cielos!, ¿qué debe hacer el público con este caos en el que van engendrándose nuevos mundo, sólo para desmoronarse en la ruina en el momento siguiente? ¿Qué pueden decir de esta música primigenia, este espumar, este rugido, este iracundo mar de sonido, de estas estrellas danzantes, de estas olas gigantescas, relampagueantes e iridiscentes que cortan el aliento?»[60].

[1] Thomas Mann, *Doctor Faustus,* trad. de H. Lowe-Porter, Nueva York, Knopf, 1948, pp. 455-456 [ed. cast.: *Doktor Faustus,* Barcelona, Plaza & Janés, 1990].

[2] T. W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy,* Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 30. Todas las referencias de página futuras del texto corresponden a esta edición [ed. cast.: *Mahler. Una fisionomía musical,* en *Monografías musicales* (*Obra completa,* 13), Madrid, Akal, 2008].

[3] Darko Suvin, *To Brecht and Beyond,* Brighton, Harvester, 1984, cap. 3: «Politics, Performance and the Organisational Mediation: The Paris Commune Theatre Law».

[4] Roland Barthes, «L'effet de réel», en *Œuvres complètes,* París, Seuil, 1994, vol. II, pp. 479-484. Este texto data de 1968.

[5] Scott Burnham, *Beethoven Hero,* Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 123-124.

[6] La idea original puede hallarse en Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien,* Berlín, Schuster & Loeffler, 1921, p. 44. La apropiación de Adorno comienza de inmediato, en la p. 5; sobre un completo análisis de la controversia, véase James Buhler, «"Breakthrough" as a Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony», en *19th-Century Music* 20 (1996), pp. 125-143, así como su reseña de Adorno en *Indiana Theory Review* 15 (1994), pp. 139-163.

[7] Lionel Abel, *Metatheatre,* Nueva York, Hill & Wang, 1963, p. 47.

[8] «El último saludo desde la tierra para penetrar la remota soledad de los picos montañosos»: citado en Michael Steinberg, *The Symphony: A Listener's Guide,* Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 317.

[9] Adorno asemeja la obra de arte con los fuegos artificiales –véase T. W. Adorno, *Aesthetic Theory,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 81 [ed. cast.: *Teoría estética* (*Obra completa,* 7), Madrid, Akal, 2005]–, mientras el «montaje de atracciones» de Eisenstein se refiere específicamente al circo.

[10] Nathalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 160.

[11] Robert Musil, *The Man without Qualities,* trad. de Sophie Wilkins, Nueva York, Knopf, 1995, p. 53 [ed. cast.: *El hombre sin atributos,* Barcelona, Seix Barral, 2004].

[12] T. Mann, *Doktor Faustus,* cit., pp. 132-133.

[13] Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music,* Oakland, University of California Press, 1991, p. 8 [ed. cast.: *La música del siglo XIX,* Madrid, Akal, 2014].

[14] Viktor Shklovsky, *Knight's Move,* trad. de Richard Sheldon, Champaign, Dalkey Archive, 2005.

[15] Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason,* Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 691 [ed. cast.: *Crítica de la razón pura,* Barcelona, Taurus, 2013].

[16] Como se explica resumidamente, por ejemplo, en Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study,* Nueva York, Knopf, 1930.

[17] Thomas Mann, *Der Zauberberg,* Estocolmo, Fischen, 1950, p. 2 [ed. cast.: *La montaña mágica,* Barcelona, Edhasa, 2013].

[18] Véase, por ejemplo, A. J. Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987. No obstante, de Barthes hay que decir que vivía una dialéctica virtual entre lo abierto y lo cerrado.

[19] Creo que esto es lo que significa Adorno cuando, en sus conferencias sobre Kant, insta a evitar toda búsqueda de lo «absolutamente primero» o del origen ontológico: T. W. Adorno, *Kants Kritik der reinen Vernunft,* Fráncfort, Suhrkamp, 1959, pp. 224 y 284 [ed. cast.: *Crítica de la razón pura de Kant,* Buenos Aires, Las Cuarenta, 2015], una especie de inversión metodológica del teorema de Gödel.

[20] Robert Craft, *Conversations with Stravinsky,* Londres, Faber & Faber, 1958, p. 71 [ed. cast.: *Conversaciones con Igor Stravinsky,* Madrid, Alianza Editorial, 2007].

[21] Viktor Zuckerkandl, *The Sense of Music,* Princeton, Princeton University Press, 1971.

[22] David B. Greene, *Mahler: Consciousness and Temporality,* Nueva York, Gordon & Breach, 1984, p. 142.

[23] *Ibid.,* p. 143.

[24] *Ibid.,* p. 146.

[25] Charles Rosen, *Sonata Forms,* Nueva York, Norton, 1988, p. 18 [ed. cast.: *Formas de sonata,* Barcelona, Idea Books, 2004].

[26] *Ibid.,* p. 26.

[27] Véase el clásico ensayo de Simmel «La metrópolis y la vida mental».

[28] Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille III,* París, Gallimard, 1972, p. 421.

[29] V. Zuckerkandl, *Sense of Music,* cit., pp. 144-145.

[30] *Ibid.,* p. 145.

[31] Véase mi *Antinomies of Realism,* Londres, Verso, 2013, parte I, cap. 8 [ed. cast.: «La tercera persona hinchada, o el realismo después del realismo», *Las antinomias del realismo,* Madrid, Akal, 2018, pp. 189-214].

[32] El concepto central de Barthes en *Mitologías,* luego repudiado.

[33] Véase Thomas Mann, *Doktor Faustus,* Fráncfort, Fischer, 1947, pp. 219, 266, 363, 365, 450, 459, 482 y 723.

[34] «Uno no es más ecuánime ante una sinfonía de Beethoven si no comprende su llamado curso musical que si es incapaz de percibir en ella el eco de la Revolución francesa»; T. W. Adorno, *Aesthetic Theory,* cit., p. 349.

[35] «En el verano de 1900, Mahler hablaba del tercer movimiento de la Cuarta Sinfonía, a veces como de un *adagio* y otras veces como de un *andante,* cosa que irritaba a Natalie [Bauer-Lechner]. Cuando ella le preguntó cuál era el tempo, Mahler respondió que también podría llamarlo *moderato, allegro* o *presto,* "pues el movimiento los incluye todos"»; Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies,* Pompton Plains (Nueva Jersey), Amadeux, 1997, p. 125.

[36] Fredric Jameson, *Brecht and Method,* Londres, Verso, 1998, p. 75 [ed. cast.: *Brecht y el método,* Buenos Aires, Manantial, 2013].

[37] Charles Rosen, *The Classical Style,* Nueva York, Norton, 1972, p. 155 [ed. cast.: *El estilo clásico,* Madrid, Alianza Editorial, 2015].

[38] Jürgen Habermas, *Die Moderne–Ein unvollendetes Projekt,* Stuttgart, Reclam, 1990.

[39] «Afirmativo», junto con palabras como «positivo» y «enfático», es uno de los términos utilizados por la Escuela de Fráncfort para referirse a la ideología, es decir, para la afirmación de tal o cual contenido metafísico.

[40] Los *Tuis* de Brecht (abreviatura de *Intellectuellen*) corresponden a una parábola apenas velada sobre la Escuela de Fráncfort en la que un acaudalado mandarín convoca a su círculo de intelectuales en torno a su lecho de muerte y les encarga que salgan a descubrir el secreto y la fuente del mal del mundo, «sin comprender», agrega Brecht, «que aquello era él mismo».

[41] «Zur Schlußszene des Faust», en T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften II: Noten zur Literatur,* Fráncfort, Suhrkamp, 1997, pp. 129-138 [ed. cast.: «Sobre la escena final de Fausto», en *Notas sobre literatura* (*Obra completa,* 11), Madrid, Akal, 2003].

[42] Klemperer en particular consideraba que este movimiento era un fracaso. Véase, por ejemplo, la entrevista a Daniel Barenboim del 27 de abril de 2009 [disponible en danielbarenboim.com].

[43] T. W. Adorno, «Zur Schlußszene des Faust», cit., p. 134.

[44] *Ibid.,* p. 133.

[45] Wir sprachen sodann über den Schluß, und Goethe machte mich auf die Stelle aufmerksam, wo es heißt:

> Gerettet ist das edle Glied
> Der Geisterwelt vom Bösen:
> Wer immer strebend sich bemüht,
> Den können wir erlösen.
> Und hat an ihm die Liebe gar

Vom oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

«In diesen Versen», sagte er, «ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten; in Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hülfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade.

Ubrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war und daß ich, bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen, mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die *scharf umrissenen* christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte».

Gespräche mit Eckermann, 6 de junio de 1831, Basilea, Birkhäuser, 1945, p. 475. La traducción al inglés es del autor salvo por los versos tomados de A. Atkins (comp. y trad.), *Faust I and II,* Fráncfort, Suhrkamp, 1984.

[46] T. W. Adorno, «Zur Schlußszene des Faust», cit., pp. 137-138.

[47] Desarrolla el concepto en su ensayo sobre la *Missa Solemnis* de Beethoven, en *Noten zur Literatur,* pero también fue importante para Edward Said en sus propios escritos sobre música.

[48] G. Mahler, carta de junio de 1909, citada en Steinberg, *The Symphony,* cit., pp. 337-338.

[49] Eric Partridge, *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English,* Nueva York, Macmillan, 1977.

[50] *Ibid.,* p. 358. Véase el importante artículo en Barbara Cassin, *Vocabulaire européen des philosophies,* París, Seuil, 2004.

[51] Véanse, por ejemplo, las especulaciones de Schopenhauer: «Reconozco en los tonos más profundos de la armonía, en el *basso ostinato,* los grados más bajos de la objetivación de la voluntad, etc.», *The World as Will and Representation,* vol. I, Nueva York, Dover, 1969, p. 258 [ed. cast.: *El mundo como voluntad y representación,* Madrid, Akal, 2005].

[52] Véase *supra:* «[…] como si ya hubiera alegría en el mundo […]»; T. W. Adorno, *Mahler,* cit., p. 137.

[53] «Non, décidément, il faut le dire clairement: il n'y a pas du tout de sociétés primitives ou sauvages, nous sommes tous des sauvages, tous les sauvages sont des capitalistes-capitalisés» [«No, decididamente, hay que decirlo claramente: no hay de ninguna manera sociedades primitivas o salvajes; todos somos salvajes, todos los salvajes son capitalistas-capitalizados»], Jean-François Lyotard, *Économie libidinale* (París, Minuit, 1974), p. 155 [ed. cast.: *Economía libidinal,* México, Fondo de Cultura Económica, 1990]. En otra parte explicaré cómo la temporalidad única de la *Nachträglichkeit* (y, con ella, la

dialéctica misma) surge de la concepción de Marx de un sistema o «modo de producción» capitalista que reescribe su propio pasado con la idea de la acumulación primitiva.

[54] Véase, por ejemplo, su *Régimes d'historicité,* París, Points Histoire, 2012 [ed. cast.: *Regímenes de historicidad,* México, Universidad Iberoamericana, 2007].

[55] Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins,* Fráncfort, Suhrkamp, 1981.

[56] Véase Jacques Attali, *Bruits,* París, Presses Universitaires de France, 1977 [ed. cast. *Ruidos,* México, Siglo XXI, 1997].

[57] Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity,* Mánchester, Manchester University Press, 2003, p. 35 [ed. cast.: *Estética y subjetividad,* Madrid, Visor, 1999].

[58] Véase Fredric Jameson, «The End of Temporality», en *The Ideologies of Theory,* Londres, Verso, 2008 [ed. cast.: *Las ideologías de la teoría,* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014].

[59] Las cifras están tomadas de Eric L. Mills, *The Fluid Envelope of Our Planet,* Toronto, University of Toronto Press, 2011.

[60] G. Mahler, carta a Alma, 14 de octubre de 1904.

SEGUNDA PARTE
El modernismo tardío en el cine

IV
Angelopoulos y la narrativa colectiva

a Stahis Kouvelakis

La manera más fácil de explicar por qué no se le ha otorgado a Theo Angelopoulos la posición que merece en el cine moderno[1] –podemos admitir que es menos teoréticamente experimental que Godard y menos políticamente ostentoso que Pasolini, pero continúa siendo bastante misterioso por qué no deseamos ver sus filmes más que los de Antonioni o Fellini– es claramente remitirse al carácter de la historia moderna griega con la que estamos mucho menos familiarizados que con la de los países europeos occidentales. Grecia ha atravesado una experiencia colectiva de la que la mayor parte de las demás naciones modernas sólo ha conocido algunos fragmentos, algunas partes: la revolución, el fascismo, la ocupación, la guerra civil, la intervención extranjera, el imperialismo occidental, el exilio, la democracia parlamentaria, la dictadura militar y, después de los años sesenta, un asiento en primera fila como espectadora de la horrenda violencia de las nuevas guerras de los Balcanes, cuyas olas de refugiados recuerdan a las que formaron los propios griegos al ser expulsados de Jonia al finalizar la Primera Guerra Mundial[2] (omito el actual desastre económico sólo porque no llegó a tiempo para aparecer en el sistema de registro de Angelopoulos)[3]. Además, las pasiones políticas generadas por esta experiencia de historia única sin duda eran ajenas a un público occidental muy dispuesto a albergar las simpatías izquierdistas de todos los otros directores de cine que he mencionado antes, quienes trabajaban en países en los que la lucha de clases no alcanzaba un estado de abierta guerra civil, excepto durante las diversas ocupaciones en tiempo de guerra, épocas en que la presencia de los nazis y sus ejércitos podía enmascarar las ideologías reaccionarias locales.

No obstante, hay otras razones que explican el escaso prestigio alcanzado por Angelopoulos en Occidente y enseguida me ocuparé de ellas. Primero tenemos que separar los distintos periodos de su obra y los ciclos en que pueden dividirse (él mismo prefería llamarlos trilogías, una descripción inexacta que pareció útil principalmente para la publicidad). Pues los primeros trabajos –me inclino a incluir los seis primeros en esta categoría– se centran directamente en la situación griega interna y, en particular, en la dictadura, la ocupación, la guerra civil y el exilio de los vencidos, los comunistas y los partisanos. Este periodo o ciclo se extiende desde la dictadura de Metaxás y la ocupación hasta el fin de la guerra civil (tal vez podríamos incluir el retorno tardío de los exiliados –en *Viaje a Citera* [*Taxidi sta Kythira,* 1984]– unos veinte años más tarde). Por la época en que se produjeron estos filmes (más que en la de los hechos narrados), el periodo corresponde a los radicales años setenta (que, en muchos países, fueron aún parte de los sesenta como tales) e incluye la película más famosa de Angelopoulos, *El viaje de los comediantes* (*O thiassos,* 1975), que, por un tiempo, llegó a ser el icono cinematográfico más emblemático de la izquierda (hasta que, veinte años después, fue reemplazado, ya en una era no política, por su otra obra de tres horas y media, *La mirada de Ulises* [*To vlemma tou Odyssea,* 1995]).

Después de esto, es como si el fenómeno del exilio se hubiera transformado, en virtud de cierta lógica casi hegeliana, en una mediación sobre todo lo dialéctico referente a la frontera misma: ¿algo termina en ella?; ¿divide meramente dos entidades espaciales y nacionales distintas o va transformándose lentamente ante nuestra propia mirada obsesiva y la de la cámara en un fenómeno en sí mismo, por derecho propio, distinto de lo que limita y en un espacio que, de alguna manera, está más allá del mundo mismo aunque esté sujeto a todo lo que pasa de uno y otro lado? Este periodo medio de los años ochenta, opresivo en su melancolía, culmina luego en un extraordinario filme cuyo título transmite la peculiaridad de ese espacio y ese tiempo por igual, *El paso suspendido de la cigüeña* (*To meteoro vima tou pelargou,* 1991).

Sin embargo, ese es también el año en que ocurre algo que desplaza el centro de la atención histórica desde Grecia –y hasta desde sus fronteras–

hacia lo que se extiende más allá de esa frontera: la Guerra de los Balcanes, la ruptura de la «ex» Yugoslavia, un inmenso y sangriento conflicto fratricida que virtualmente parece replicar la historia anterior de Grecia en una escala mayor. En ese momento, podríamos decir que el cine de Angelopoulos se vuelve balcánico y que la historia se concentra en la cuestión de si Grecia debe contarse o no entre los países balcánicos (cuestión que engendra un nuevo interrogante y la controversia sobre qué podría significar, ante todo, ser balcánico)[4]. *La mirada de Ulises* es el resultado de este desplazamiento sísmico, en mi opinión, más humanista que histórico; un filme que empleó estrellas internacionales para transmitir mensajes metafísicos sobre la vida y la muerte, el tiempo y el pasado. Es una especie de *road movie,* un género que parecería justificar su estructura desenfadadamente episódica, pero que pronto tendrá mucho que decirnos sobre el espacio y el tiempo de Angelopoulos y también sobre su concepción de la narrativa y la manera de hacer cine (aun cuando ya no continuemos analizando este filme en particular).

Eleni (2004) retorna luego a Grecia de una manera bastante retrospectiva, tomando muchos de los temas y episodios anteriores como si quisiera reunir una especie de antología de los grandes éxitos o los mejores momentos de Angelopoulos; mientras que *El polvo del tiempo* (*I skoni tou hronou,* 2008) intenta (sin éxito, en mi opinión) explorar un estilo nuevo transfiriendo el paradigma de las temporalidades colectivas discontinuas al drama de los individuos que, aun así, están marcados por la historia, pero más al estilo de los noticiarios y los titulares de prensa que de las situaciones históricas cualitativamente únicas. Este es, pues, uno de los primeros de esos cuatro periodos en los que nos concentraremos aquí.

Como consecuencia de estar poco familiarizados con la historia griega moderna, los comentaristas occidentales habitualmente trataron estos filmes de otras dos maneras: o bien como piezas motivadas de algún modo por la nostalgia del clasicismo endémico en este Estado-nación (un sentimiento probablemente experimentado más por extranjeros, desde Winckelmann a lord Byron, desde los admiradores de la polis hasta aquellos, como Nietzsche, hipnotizados por las crueldades de las tragedias; o bien como una práctica idiosincrásica de la toma larga o el «plano secuencia», algo

que, de inmediato, lo sitúa entre los adeptos del cine lento desde Ozu a Béla Tarr, aun cuando, como hace notar con buen tino David Thomson, esta es una manera de hacer cine «no tanto lenta como preocupada por la duración»[5]).

También se puede, indudablemente, enumerar los motivos clásicos: el primer largometraje *Reconstrucción* (*Anaparastasi,* 1970) cuenta la historia de la *Orestíada,* al mismo tiempo que tiene cierto aire de familia con *Obsesión* (*Ossessione,* 1942) de Visconti, la antecesora del neorrealismo italiano (y una de las muchas versiones fílmicas de *El cartero siempre llama dos veces* de James M. Cain). El mismo drama clásico matricida aparece representado (por así decirlo, «en la vida real») por los actores de *El viaje de los comediantes* (*O Thiassos,* 1975), cuyo joven protagonista se llama de hecho Orestes –«para mí, el nombre de Orestes es más un concepto que un personaje», dice Angelopoulos, «el concepto de la revolución con la que tanto sueñan»[6]–. En cuanto a *Alejandro Magno* (*Megalexandros,* 1980), se nos dice que el nombre corresponde no al conquistador clásico, sino a un bandido histórico «que existe en las leyendas y fábulas populares anónimas» que se originaron «en 1453, bajo el dominio turco», y «no tienen nada que ver con el Alejandro clásico»[7]; sin embargo, en cierta forma, el héroe clásico también está inscrito en el filme, en su extraordinario comienzo, para el público occidental y para los desdichados filohelénicos que fueron sus víctimas, como veremos. Con todo, si lo clásico significa lo épico y monumental, el cliché ciertamente tiene aquí su relevancia y también ofrece una manera de convertir este estereotipo cultural en la caracterización técnica que tan a menudo lo acompaña en los análisis de estos filmes.

Lo que en realidad une la épica y la nostalgia de la Antigüedad es el concepto mismo de lo episódico al que ya nos hemos referido: pues la tan criticada secuencia de una sola toma (hay sólo 80 planos secuencia en todo *El viaje de los comediantes,* según nos dicen los expertos) es necesariamente, en sí misma y por sí misma, episódica y también lo es la épica como tal. Ya en la *Teoría de la novela,* Lukács había asignado un lugar a la supervivencia de lo que llama las «formas épicas menores» en una modernidad que invalida la épica como el género privilegiado para

expresar la vida: aunque insiste en señalar la contingencia subjetiva de esos enclaves «épicos» (la lírica, el cuento o el humor), comparable a la tendencia a atribuir posibilidades análogas a algo distintivo y contingente sobre Angelopoulos mismo y su «estilo»:

> En las formas épicas menores, el sujeto confronta al objeto de una manera más dominante y autosuficiente. El narrador puede (nosotros no podemos ni tratamos de establecer aquí siquiera un sistema tentativo de formas épicas) adoptar la postura distendida y superior del cronista que observa el extraño funcionamiento de la coincidencia jugando con los destinos de los hombres, insensata y destructiva para sus víctimas pero reveladora e instructiva para nosotros; o puede ver un pequeño rincón del mundo como un ordenado jardín de flores en medio de las caóticas e ilimitadas tierras baldías de la vida y, conmovido por esa visión, elevarla a la condición de única realidad; o puede sentirse conmovido e impresionado por las experiencias extrañas, profundas, de un individuo y verterlas en el molde de un destino objetivado; pero, haga lo que haga, es su propia subjetividad lo que individualiza un fragmento en particular de la inconmensurable infinidad de acontecimientos de la vida, lo dota de vida independiente y permite que el todo del que ese fragmento fue tomado entre en la obra sólo como los pensamientos y los sentimientos de su héroe, sólo como una continuación involuntaria de una serie causal fragmentaria, sólo como el reflejo de una realidad que tiene su propia existencia separada[8].

La noción de los enclaves de la existencia moderna que, a diferencia de la contingencia circundante de la vida cotidiana, tienen su propia forma inmanente y su significación es uno de los grandes temas de Georg Simmel, quien ejerció una influencia fundamental en la obra del joven Lukács como también lo hizo en la de Walter Benjamin. Lo que caracteriza a esas formas de enclave es su combinación contradictoria de completitud y fragmentación, su aparición sólo esporádica como una unidad de sujeto y objeto o, como lo dice Lukács, de esencia y vida. El fragmento entendido como una especie de totalidad fue, con seguridad, uno de los descubrimientos cruciales de los románticos mismos, que lo equipararon con la noción de Ironía, que es como su firma; pero fue su archienemigo Hegel quien, dejando de lado la ironía, detectó esa tendencia a la forma episódica dentro de la épica clásica misma y como tal:

> La obra épica debe desarrollarse de una manera por completo diferente de la poesía lírica y dramática. Lo primero que hay que observar aquí es el abanico de los incidentes separados en los que se cuenta la épica. Esa amplitud tiene su fundamento tanto en el contenido como en la forma de la épica. Ya hemos visto qué variedad de temas hay en el mundo épico completamente desarrollado; temas tanto conectados con las fuerzas internas, los impulsos, los deseos del espíritu, como con la situación externa y el ambiente. Puesto que todos esos aspectos adquieren la forma de la objetividad y una apariencia real, cada uno de ellos desarrolla una forma independiente, interior o exterior, dentro de la cual el poeta puede extenderse en la descripción o el retrato y el desarrollo externo de lo que puede permitir; profundidades del sentimiento, reunidas o evaporadas en los universales de la reflexión. Junto con la objetividad, se da inmediatamente la separación, así como una variada riqueza de rasgos diversos. Hasta en este aspecto, en ningún tipo de poesía, salvo la épica, se le da a lo exterior derecho a la libertad casi hasta el punto de una independencia aparentemente sin restricciones[9].

Sin embargo, tal vez estemos más familiarizados con la versión de la idea que ofrece Auerbach en la famosa reseña de la *Odisea* con que empieza *Mimesis:* «Homero [...] no conoce ningún segundo plano. Lo que narra es, por el momento, el único presente y llena el escenario y la mente del lector completamente [...]. El objetivo de Homero "ya está presente en cada instante de su progreso" [...]. El estilo homérico sólo conoce un primer plano, sólo un presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo»[10]. Lo que busca Auerbach aquí es transmitir en términos temporales la oposición sintáctica fundamental –lo paratáctico contra lo hipotáctico– que está en la base de la estructura misma de *Mimesis:* sin embargo, ese es un tiempo que ha devenido espacio como tal, un presente que tiene la plenitud y la completitud de lo espacial. Lo cual no es una mala manera de pasar de la literatura al cine.

Pues precisamente así es como podemos describir lo que es episódico en Angelopoulos: la continuidad temporal de la toma larga (o el rodaje en movimiento o el plano secuencia, la secuencia en una sola toma, según la preferencia terminológica de cada uno)[11] que, sin embargo, abarca, incluye y agota una acción o un episodio completos. Con todo, esta «técnica» no estandariza ni imprime homogeneidad a su variedad de contenidos (como ya lo sugirió Hegel con su observación, que acabamos de citar, sobre la «variedad de temas [...] en el mundo épico completamente

desarrollado»). Y es por ello que también podemos dividirlos en una variedad de, digámoslo así, categorías sinópticas y concebirlos como temas o hasta como obsesiones: tipos recurrentes de acontecimientos y formas que hasta podrían catalogarse como tales.

Las más evidentes entre estas escenas son las de gente bailando y tocando música en los cafés, casi siempre interrumpida por figuras autoritarias armadas; el movimiento hacia delante y hacia atrás en las estrechas calles que llevan a plazas centrales o a un grupo de manifestantes: a veces organizados, a veces simplemente agrupados y otras en huida desesperada de los disparos o el asalto policial y, ocasionalmente, en enfrentamientos o alguna otra confrontación (estilizada en uno de los episodios más famosos de *El viaje de los comediantes,* en el que grupos fascistas y comunistas se dedican canciones recíprocamente en una especie de dueto «significante» que es también un duelo). Innumerables variaciones sobre el agua –las playas como cierto límite último que no es exactamente una frontera (pero que puede llegar a serlo cuando se trata de un río y no del mar); flotillas, barcos de pesca y grandes naves oceánicas que a menudo traen reminiscencias del mar Negro, pero también la balsa en la que la solitaria pareja de exiliados va desapareciendo en la neblina (como se dice que se retiran de la vida los ancianos esquimales)–: aquí lo marítimo y fluvial encuentra su eco en las montañas distantes y en praderas pedregosas y bucólicas, con aldeas que parecen excrecencias naturales de ambas, y las calles y plazas más urbanas, un tipo por completo distinto de espacio: estos elementos construyen una materialidad filmada tan de cerca que no permiten ninguna identificación geográfica salvo que se trata de Grecia y, por usar el lenguaje de Auerbach, están demasiado entrelazados con la calidad misma de los acontecimientos para que pueda considerárselos un mero fondo.

Este es, pues, el momento de abrir un paréntesis y subrayar el materialismo de Angelopoulos; la pasión por la resistencia de la materia, por el peso y la solidez de las casas y las calles de los poblados y, sobre todo, la textura de las paredes. Su auténtico emblema podría ser el del comienzo de *Reconstrucción* cuando un ómnibus, cuyo movimiento bamboleante por las carreteras sin reparar ya sirve para explorar la materia

misma y para registrar su irregularidad, queda empantanado en el barro al acercarse a una parada: los esfuerzos por destrabar las ruedas son, en sí mismos, una especie de alegoría inversa del anhelo de los espectadores, ante esas meras imágenes fílmicas, de experimentar la materia más profundamente, de quedar sumergidos en ella como en una realidad trascendental baziniana o kracaueriana. El elemento más significativo de esta materialidad es la cámara que, siendo un agente de absoluta desobjetivación, es un recipiente pasivo de las contradicciones y las energías de sujeto y objeto alternativamente: aquí su autonomía material se vuelve un rasgo positivo antes que negativo o privativo y lo que nos impresiona es su inteligencia, mientras gira discretamente alrededor de una escena, volviendo sobre sus pasos con decoroso interés, volviendo a mirar, buscando, registrando. Tampoco es este un supuesto rasgo de la personalidad o subjetividad del mismo Angelopoulos; más bien es como si la cámara lo hiciera por sí misma: desea ahondar, saber más; también sabe ser paciente y esperar; conoce una temporalidad que no es la del autor ni la de los personajes, una especie de tercera temporalidad que le es propia, capaz de situarse fuera del tiempo del mundo hasta que los acontecimientos germinen con lujo de detalles, hasta que inesperada, lentamente, las cosas comiencen a pasar: el tiempo de la antigua *φύσις (physis)* tal vez, tan central en las meditaciones de Heiddeger, un tiempo en el que las cosas alcanzan el ser y dejan de ser de acuerdo con sus propios ritmos internos («de acuerdo con las valoraciones del tiempo»).

Por ejemplo, la cámara se demora pacientemente esperando a un grupo de personas que andan por las estrechas callejuelas de un pequeño poblado: conoce muy bien, incansablemente, esas calles y esos edificios, pero da la sensación de no aburrirse nunca de ellos. Se dice que Angelopoulos pasó meses viajando por Grecia para elegir los muros y los edificios que alojaría materialmente en sus imágenes de *El viaje de los comediantes.* La cámara viajera pone indudablemente en movimiento esa materialidad, pero, dentro de esa marcha, hay otro movimiento fundamental que es el del acercamiento frontal de los personajes colectivos mismos: el caso más emblemático en *El viaje de los comediantes* es el de su falange de actores y extras en perpetuo movimiento hacia el espectador; una procesión de los

tradicionales vestidos negros de las mujeres y de los trajes y sombreros de los hombres, de distintos tamaños pero siempre llevando sus maletas en la mano y con frecuencia paraguas –esto es ya lo que vacilo en llamar un arquetipo debido a sus no deseados acentos psicomíticos o junguianos–, pero no es todavía el acontecimiento que marca su presencia ausente con el súbito despertar de los rostros a algo que está detrás de la cámara y del público, algo que la toma no incluye. Es algo subjetivo y objetivo a la vez: somos testigos de la lenta transformación de la mirada colectiva en una mirada atenta a medida que va fijándose en un punto con intensa curiosidad y horror; es, en sí misma, el síntoma de que se acerca el objeto aún sin nombre: la patrulla policial que avanza, tal vez, o los cuerpos colgados que los reciben en el empinado acceso a una aldea de montaña en tiempo de guerra. Esta adaptación de la realidad y de la mirada humana a ese peculiar foco ontológico es la verdadera dimensión contemplativa de la épica (antes que la «objetividad» estática o científica de una ciencia posterior y sus observaciones y mediciones de experimentos prolijamente montados). Esa mirada tampoco es, en modo alguno, teatral, aunque, en algún momento, tendremos que abordar lo teatral y lo dramático en la obra de Angelopoulos.

Aquí, sin embargo, es preferible mostrar lo variables que pueden ser estos segmentos brillantes, sublimados en una alusión o derribados en la más cruda violencia del disparo que resuena y el cuerpo que se desploma. Esta es la gama de latencia o virtualidad más que los efectos de una estilización y tomo como el verdadero emblema de esa variabilidad la veloz concentración de un grupo o una multitud en algún objeto central, la multiplicidad rápidamente reunida en una sola cosa, como cuando, en la vena cómica, los famélicos comediantes se lanzan súbitamente sobre un pollo perdido en medio del yermo terreno nevado, o en la trágica, cuando los seguidores contrariados de Megalexandros lo rodean y lo «borran», como si lo despedazaran a la manera de las bacantes y, mientras se dispersan nuevamente, abandonan, no sus miembros ensangrentados, sino los fragmentos de mármol de una estatua clásica, como salidos de una pintura de De Chirico.

Así es como la forma pura recorre su gama de posibilidades: la frontera con todo su carácter filosóficamente paradójico de pronto se ensancha del

otro lado del río donde se monta la arquetípica boda en el exilio de Angelopoulos en *El paso suspendido de la cigüeña* (retomada luego en *Eleni* como una especie de *florilegio* de los momentos más brillantes). Pero lo que quiero destacar aquí es no sólo cómo, en cada uno de esos episodios o momentos, se logra la vieja unidad hegeliana/lukácsiana de forma y contenido (o, mejor aún, ¡cómo se la redescubre!), sino también cómo se logra, de manera única en estos filmes, una especie de unidad de discurso crítico y discurso teorético. En realidad, el filme ofrece un espacio privilegiado para observar este dilema de la alternancia del discurso de interpretación o significación y el de técnica o construcción: la posibilidad de elegir entre una lectura del contenido y un análisis del medio o el método. La primera, en última instancia, nos retrotrae a la historia y sus convulsiones, individuales y colectivas; la segunda nos conduce hacia el aparato de la cámara, al equipo y, sobre todo, a su movilidad y la naturaleza distintiva de los planos secuencia que siguen la acción que se desarrolla en su interior y lo incluyen todo: en *Los cazadores* (*Oi kynigoi,* 1977), «teníamos algunas secuencias en una toma de entre siete y once minutos cada una; en consecuencia, no podíamos cometer ningún error ni permitirnos ninguna improvisación. El menor error significaba que teníamos que comenzar a filmar toda la toma desde el principio»[12]. El «método» de Angelopoulos está, pues, en las antípodas del montaje de Eisenstein y de la edición de Hollywood, donde se cortan y recombinan las imágenes en una secuencia narrativa específica. Está, en cambio, mucho más cerca de la toma con profundidad de campo baziniana (ejemplificada en Welles), salvo que las suyas son tomas con profundidad de campo en movimiento que se resuelven en un único bloque narrativo que luego se alinea con los otros; así, como ya se ha observado, el inmenso filme de tres horas y media titulado *El viaje de los comediantes* está conformado por sólo 80 de tales secuencias de una sola toma[13]. Este enfoque técnico del cine –como lo describió paradigmáticamente David Bordwell (Bordwell, 1997, pp. 32-34)– tiene, además, la ventaja adicional de marginar el enfoque interpretativo y expulsarlo de los estudios de cine a una especie de tierra de nadie humanista y literaria en la que se mantienen acaloradas discusiones entre aficionados sobre las significaciones, debates que no tienen ninguna

relevancia para los productores ni para su distribución (otro sector técnico pero más sociológicamente «objetivo») ni para los directores de cine mismos (así como, con tanta frecuencia, los críticos son irrelevantes para los escritores).

Pero esta es una grieta que no se limita a los estudios sobre cine: dramatiza la separación sujeto/objeto que ha obsesionado a los filósofos al menos desde Descartes y que marca el debate materialista/idealista en la ideología política e incluso está más profundamente inscrito en la vida cotidiana de la modernidad y la posmodernidad en «la cuestión de la tecnología» y en la relación del capitalismo con el sujeto individual y del determinismo con la libertad. La oposición de los polos sujeto/objeto es, pues, central para la estética y para el debate referente a la autonomía del arte y su posible relación (ideológica, subversiva, etc.) con las múltiples externalidades en las que está inmerso. Lo importante de Angelopoulos –y el sentido de revivir una antigua noción hegeliana de épica para examinarlo– es que en su obra, por un largo momento, esa oposición queda suspendida, y hablar de técnica es también hablar de significación: la temporalidad de la secuencia en una toma está en armonía con la cuestión de la historia o, mejor aún, con la unicidad de la historia griega que no es moderna en el sentido occidental y que no necesariamente nos impone una alternativa sujeto/objeto.

Pero aún no hemos abordado la fuente más profunda de esta sustitución, en la que la forma y el contenido son en la obra de Angelopoulos, una vez más, durante un largo momento, indistinguibles. Esta es, sin duda, la era de las nuevas olas; pero las afinidades del director griego no están con la *nouvelle vague* francesa, a pesar de la teoría del cine que absorbió en París, sino más bien con los autores mediterráneos e italianos y, sobre todo, con Antonioni y Fellini. Preguntarnos por qué él no es otro gran director tan reconocido como ellos es penetrar, pues, en el corazón mismo del asunto y comprender por qué los frecuentes robos y préstamos –tales como la gran cabeza de Lenin en *La mirada de Ulises* que tan insistentemente recuerda al Cristo aéreo de *8 y* ½ (1963)– no son meras alusiones, mera influencia o simple intertextualidad.

Provincializar Europa, sugirió alguien[14]; pero habría sido mejor hablar de provincializar la Europa occidental, pues es esta última la que albergó la centralidad del imperialismo cultural que sólo más tarde quedó bajo el control de Estados Unidos. La presencia del ejército de ocupación del general Scobie en *El viaje de los comediantes* (por no hablar de los GI que los relevan), la imposibilidad de clasificar los Balcanes en nuestros diversos esquemas histórico-capitalistas occidentales, por no mencionar al «antiguo» bloque soviético, deberían bastar para sugerir que hay aquí algunos prejuicios más ampliamente «orientalistas» y para alertarnos sobre la posibilidad de que existan algunas diferencias más fundamentales que la palabra «cultural», de la que tanto se ha abusado, trivializa de por sí.

Porque lo que queremos hacer notar en el lado Antonioni de Angelopoulos es la ausencia de rasgos neuróticos y angustia narcisista en sus héroes (y en el protagonista de *8 y ½* también), la ausencia de la obsesión con la impotencia masculina que llegó a ser una figura de la parálisis política de Italia. Nada de esto encontramos en Angelopoulos (al menos en sus primeros dos periodos), a pesar del tono melancólico de muchas de las imágenes (en realidad, digamos, ante todo, que en sus obras a menudo es difícil encontrar un protagonista individual a quien atribuir tales subjetividades) y a pesar del trasfondo común de la derrota política en ambos países y del fracaso último de la política misma y de la revolución. El hecho es que la desesperanza política occidental en esos italianos y sus personajes no es política en el sentido más profundo y refleja más la ausencia de la política que su fracaso. En Angelopoulos, hasta el fracaso sigue siendo político, porque es colectivo y sólo lo colectivo es verdaderamente político. Esto es lo que distingue los largos planos secuencia de Angelopoulos y el desarrollo de los personajes y sus actos y experiencias dentro de esas tomas como algo que, de algún modo, se sitúa más allá de cualquier división sujeto/objeto tradicional: no son tomas desde el punto de vista de las subjetividades individuales, sino que adquieren más bien una dimensión colectiva en la que los individuos existen a pesar de su individualidad y sus pasiones individuales. Lo colectivo es la lección extraordinaria que tiene que enseñarnos Angelopoulos.

En este juego de formas y categorías, y a pesar de los protagonistas masculinos de *La dolce vita* y *8 y ½,* como dije, sería Fellini el director a quien normalmente nos dirigiríamos para hallar una representación ejemplar del polo objeto de la fatídica oposición: sus escenas de gran virtuosismo, de hecho, sugieren un dominio triunfal de la imagen como tal que bien podría explicar la euforia y el gozo que transmiten de liberarse de lo subjetivo y sus aflicciones alienadas. Y es verdad que rara vez encontramos una producción formal tan dichosa en Angelopoulos; antes bien, su monumentalidad, como gran parte de la obra de Eisenstein, carece de la extravagancia de los gestos del maestro artesano. Pues, en Angelopoulos, las imágenes son iconos antes que síntomas: no se formaron en el exceso y la exultación del creador individual, sino que podría decirse que fueron propuestas de antemano por la realidad misma, cuyas formas y unidades internas la cámara descubre. Así, vemos a los electricistas vestidos de amarillo que levantan sus postes al final de *El paso suspendido…,* como los esclavos crucificados exhibidos en la Vía Appia en *Espartaco:* esas extraordinarias figuras no forman una imagen que signifique algo más allá de sí mismas, ya sea esperanza, ya sea comunidad o, simplemente, comunicación de uno y otro lado de la frontera. No son símbolos; no representan alguna otra cosa ni encarnan conceptos; hablan un lenguaje épico autosuficiente, autónomo y autoinmanente. Y es por ello por lo que la épica también es episódica, una serie icónica, una verdadera iconostasis en el tiempo que autentifica esa ontología colectiva con la que Angelopoulos fue capaz de ponernos en contacto, aunque sólo haya sido brevemente y sea cual fuere la historia y experiencia nacional foránea que le permitió hacerlo.

Con todo, queda una incertidumbre final y es la de la teatralidad como tal; pues lo que llamamos teatral ¿no es necesariamente la posibilidad misma de la autoexhibición por neutral y colectiva que sea su forma? Y el nuevo medio del cine, a pesar de la omnipresencia del teatro en las películas de Angelopoulos, ¿no está reprobando necesariamente ese otro medio más antiguo y muy diferente?

Algo semejante está latente en realidad en la escena inicial del *Viaje a Citera,* en la que el hijo (Giulio Brogi) parece estar ensayando una especie de guion (en realidad, parece tener ante sí todo el libreto, como en un filme;

más precisamente, el filme que estamos viendo del retorno de su padre guerrillero [Manos Katrakis] del exilio y la subsecuente vergüenza): una fila aparentemente interminable de varones mayores, extras, espera contra la pared (como si esperara su ejecución), con traje oscuro y sombrero; se los llama al podio uno por uno para que exclamen su única línea de la obra: «¡Soy yo!». Cuando el director y el hijo abandonan el edificio –un detalle maravilloso y tan característico del modo en que Angelopoulos nunca baja los brazos; siempre despliega todas las dimensiones múltiples inherentes a su materia prima–, salen adonde están reunidos los mismos extras que han hecho su prueba individual y que ahora están en el pasillo trasero del teatro y en la calle, en pequeños corros o solitarios, fumando sus cigarrillos, como si estuvieran en un ensayo y esperando a formar parte de las grandes multitudes históricas y manifestaciones que serán el Acontecimiento fundamental de Angelopoulos y que estos ilusionados no profesionales también aguardan ahora expectantes, sin albergar grandes esperanzas.

Un episodio inusual e inesperado: pero ahora el hijo y su madre (Dora Volonaki) parten hacia el acontecimiento principal, el crucero que llega desde Rusia; la figura solitaria avanza por la sala de espera, sosteniendo la inevitable, eterna, maleta, una alta figura demacrada de barba que, al estar lo suficientemente cerca para ser reconocible después de treinta y siete años en el exilio, pronuncia las mismas palabras, esta vez definitivamente (¡consiguió el papel!): «Εγώ είμαι!» («¡Soy yo!»). ¿Es esto repetición o remedo? ¿Es realidad e ilusión, o mimesis y la mimesis de la mimesis? Esta es, ciertamente, una pieza virtuosa menor de la película, cuya gran escena es el baile de los exiliados envejecidos y el pueblo vacío, en el cementerio de sus camaradas muertos; la tradicional danza griega en la que giran con los brazos estirados y las manos marcando esos ritmos: una visión de absoluta pena, absoluta alegría y del no lugar del lugar, el no tiempo del tiempo. La otra es la imagen de la hendidura por donde envían nuevamente al mar al exiliado expulsado y a su ahora reconciliada y envejecida esposa, atravesando la bruma y pasando a la invisibilidad: muerte, fracaso, historia, todo trascendido y enmascarado, velado, borrado definitivamente por la eternidad de la neblina en que se han convertido[15]. Aquí lo monumental de Angelopoulos –el *eidos* que no necesita ningún comentario ni

interpretación y que, sin embargo, lleva en su interior, inmóvil, toda la situación narrativa– se nos revela en toda su originalidad intempestiva.

El viaje de los comediantes presenta el teatro como una clase diferente de repetición; el melodrama popular que es el mismo de un pueblo al otro; sus personajes, absolutamente idénticos, representados, sin embargo, por generaciones cada vez más jóvenes a medida que la historia pasa, llevándose consigo a los mayores[16]. La obra termina en el curso de la película cuando a la repetición de las famosas líneas con que empieza se agrega el asesinato de la figura de Aegisto y, finalmente, la muerte de los protagonistas, del amante joven en la persona de un soldado británico que, en virtud de la repetición histórica, había asumido momentáneamente su lugar. Creo que sería un error insistir demasiado en la organización en rompecabezas de la cronología de este filme (cuya acción se extiende entre 1939 y 1952): esta película no es *El año pasado en Marienbad* (1961): el movimiento histórico es suficientemente palpable, a pesar de algunos pocos desplazamientos fácilmente identificables de los episodios en desorden; y las famosas escenas y líneas del comienzo y del final –en las que los actores repiten su llegada a Aigion pero más en 1939 que en 1952– no sugieren en absoluto ningún eterno retorno, ningún ciclo viconiano o joyceano de la historia, sino que, más bien, nos piden simplemente revisar los acontecimientos, reunirlos en una única memoria, más allá de lo patético o la tragedia; nos piden, en otras palabras, que reflexionemos históricamente sobre la naturaleza de este destino colectivo agrupando todos los episodios en una continuidad que el filme mismo no está dispuesto a construir para nosotros. En otras palabras, construyen un pasado.

Por lo demás, hay que decir que *El viaje de los comediantes* se parece más al montaje de atracciones de Eisenstein que ninguna otra obra que haya producido el propio Eisenstein (tal vez *La huelga* [1925] se asemeje algo más). La película de Angelopoulos es una especie de musical donde el omnipresente acordeón presenta cada segmento y en el que finalmente hay muy poco diálogo, como si el diálogo correspondiera a alguna otra forma u otro medio; más concretamente, el escenario. El drama interno del filme queda plasmado en la integración del villano dentro de la colectividad misma: la presencia de Aegisto es necesaria para la función de la compañía

teatral y, en realidad, es quien luego la mantiene unida, una solidaridad profesional en claro contraste estructural con las divisiones y polaridades absolutas de las guerras políticas mismas. Sin embargo, las περιπέτειες (peripecias) del drama de familia son tan simples en su forma conflictiva como las de la historia política externa y, evidentemente, el intercambio de estas simplicidades y el juego entre ambas es indispensable para dar inteligibilidad a una obra que cubre un periodo tan largo y complejo.

Pero, en *Los cazadores,* que transcurre después de la normalización de 1952, es decir, después de la victoria efectiva de la derecha y del fin de la guerra civil, todo ese mismo periodo debe tratarse de un modo radicalmente diferente. Los acontecimientos de *El viaje de los comediantes* ahora han terminado y, en realidad, han pasado hace tiempo (la compañía teatral misma se disuelve en la recapitulación bastante sentimental de *Paisaje en la niebla* [*Topio stin omichli,* 1988]), lo que no quiere decir que no pueda haber un retorno de lo reprimido. En realidad, si hay algo «experimental» en Angelopoulos, aparte de la ocasionalmente confusa interpolación de diferentes épocas históricas de *El viaje de los comediantes,* es la solución que da aquí a este problema, que sería verdaderamente rimbombante comparar con «experimentos» como el de Lars von Trier en *Dogville* (2003). Porque acá no hay genuinos *flashbacks* sino, más bien, momentos en los que, como en un escenario, la gente y los acontecimientos de otros momentos de la historia súbitamente irrumpen en el plató y toman el control, vuelven a representar sus papeles históricos y, tan inadvertidamente como llegaron, se retiran de este presente en el que un grupo de especuladores y contrarrevolucionarios celebran la víspera del Año Nuevo de 1977, treinta años después de la sangrienta derrota (respaldada entonces por fuerzas anticomunistas británicas y luego por las estadounidenses) de la izquierda griega. Esas gentes –lumpen y pequeñoburgueses, *La Fortune des Rougon* (*La fortuna de los Rougon,* 1871) de Zola, o los oligarcas rusos, o los racistas de la revuelta de Wilmington– son la escoria oportunista que aprovecha los botines de una victoria por la que ellos mismos no pelearon.

La primera contrariedad que descubrimos en esta celebración aparece en la brillante apertura del filme, en la que vislumbramos a un grupo de cazadores que marchan por una gran extensión de nieve, se acercan

lentamente y luego comienzan a correr cuando un misterioso objeto –una manchita negra en la prístina blancura– aparece ante su vista. Veo un negro que no está en la naturaleza, exclamó Cézanne, mientras el grupo de amigos buscaba la sombrilla perdida de una dama. Esta mancha en particular «no está en la naturaleza» de un modo mucho más decisivo y prodigioso: no podemos llamarla culpa encarnada, pues estos personajes no sienten ninguna culpa sino, más bien, el pasado mismo y las oportunidades perdidas, las posibilidades alternativas, los recuerdos punzantes y (para los otros) la experiencia de la derrota; todo esto sale aquí inexplicablemente a la superficie y se materializa.

Así, lo que observamos es un inmenso terreno yermo nevado que ocupa toda la pantalla: lentamente aparecen en él unas figuras oscuras, desperdigadas, distantes entre sí, que avanzan a paso lento desde muy lejos. Son cazadores y la cámara aguarda el momento oportuno, como si supiera qué difícil es, para las botas, desasirse de la nevada, pero con la certeza de que habrá un evento que valdrá la espera. El espectador tiene más dificultad para aislar el momento exacto de la transición entre un acercamiento sin prisa y el paso acelerado con que, de manera dispar, habiendo visto unos el objeto antes que otros, los cazadores comienzan a converger hacia un sitio oscuro en la nieve hasta entonces no identificado. Esto también lleva su tiempo, pero ahora es la temporalidad de la emoción, de la anticipación, de la curiosidad que se ha despertado: para estas personas, también está por suceder un acontecimiento, algo inusual. El espectador de *Los cazadores* ya sabe qué es: el cadáver en la nieve de un partisano en esta Grecia pacificada en la que ni siquiera se han visto partisanos vivos en los últimos veinte años.

Pero «¡están extintos!», exclama uno de la partida de cazadores y, de hecho, ese cadáver permanecerá tendido en la niebla durante todas las festividades; un vivo reproche, casi está uno tentado a decir, para el que la única respuesta posible es volver a enterrarlo, sumergirlo fuera de la vista lo más profundamente posible y fuera de las mentes de todos. Pero esta conclusión no impedirá la inevitable escena imaginaria en la que el guerrillero vuelve a la vida y con sus camaradas muertos (o exiliados) desde el mismo tiempo que él ejecuta a toda la camarilla de estos execrable

vencedores. Se trata, pues, más de una técnica dramática que de una fílmica y tal vez con más reminiscencias de O'Neill que de Brecht: cuando comienzan las escenas de la memoria, los actores recordados, opresores y víctimas por igual, vuelven a invadir lentamente este espacio festivo, cuyos habitantes vivos, «reales», actuales, dejan libre, retrocediendo silenciosamente, para permitir que el pasado reviva por un rato (en momentos históricos de revueltas o represión cuyas fechas están vívidamente marcadas a fuego en las memorias de los vivos, si no del público no griego). La ocasión es una investigación policial sobre este peculiar *corpus delicti,* si lo es, antes de que atraque en el muelle, más abajo, el barco recreativo que lleva a los invitados y notables a la recepción de la noche de Año Nuevo. Sin embargo, el local mismo es el que despierta bastante ominosamente esta visita política e histórica de los fantasmas, puesto que, en el pasado, se utilizó como cuartel general de los partisanos y, después de la derrota, fue vendido por una bicoca a uno de los más ignominiosos y activos conspiradores.

El día de Año Nuevo llega de otra forma en *Alejandro Magno,* en el comienzo mismo del nuevo siglo (esta vez del XX), cuando un grupo de desdeñosos helenófilos británicos, asqueados de ver que sus anfitriones atenienses ni siquiera conocen la Grecia homérica, parten a contemplar el nuevo amanecer desde un mirador byroniano. Por desgracia, calculan singularmente mal su brindis a la Historia: pues, en una de las más notables apariciones de todo el cine –y aparición, *surgissement,* era para Adorno una de las categorías cruciales del arte mismo–, su visión sobre la bahía queda abruptamente interrumpida por algo que emerge ante ellos, como si la antigua Grecia misma se elevara de las profundidades de una modernidad superficial: la cresta y las «plumas batientes» (Homero) de un antiguo yelmo; luego, el cuerpo entero del guerrero como propulsado sobre su heroico corcel: Megalexandros mismo que se eleva de la Historia al presente en el que los turistas filohelénicos, tomados como rehenes, serán condenados a un miserable confinamiento y luego a la muerte. Este es el epónimo de Alejandro Magno, un rebelde que ha reunido todo un ejercito de desposeídos y gente sin derechos a su alrededor para lanzar una potente y alarmante rebelión contra el régimen legal que, mientras tanto, celebra

ociosamente el Año Nuevo en sus palacios. Angelopoulos parece renunciar aquí a su anterior radicalismo pues, al final del filme, este falso Alejandro, este impostor perturbado, que tiene subyugado a todo un pueblo, es denunciado como tal y, en otro momento memorable, termina rodeado por la turba y metamorfoseado en una estatua rota, pero no antes de haber resucitado la antigua Grecia y la moderna revolución ante nuestros propios ojos.

[1] Estoy en gran deuda con Andrew Horton (comp.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos,* Trowbridge, Flicks, 1997, pp. 41-42, así como con la obra de Horton sobre el director en general, y también con la selección de Dan Fainaru, *Angelopoulos: Interviews,* Jackson, University Press of Mississippi, 2001. Debería agregar que una primera versión del presente ensayo fue publicada en la selección de Horton.

[2] Supongo que cualquiera interesado por estos filmes se sentirá igualmente agradecido con Dan Georgakas por su sucinta reseña de la historia:

> En 1935, un golpe militar restauró la monarquía griega. Un año más tarde, el general Metaxás estableció una dictadura basada en la monarquía. Entre las diversas justificaciones que se dieron para impulsar el golpe, una fue la necesidad de desestabilizar el [cada vez más influyente] Partido Comunista griego y Metaxás consiguió encarcelar o exiliar a la mayoría de los líderes comunistas. En 1940, Mussolini pidió que Grecia dejara pasar libremente a sus ejércitos que se dirigían a pelear en África. La resistencia popular estalló y, en las rocas de las montañas, aparecieron enormes pintadas formando la palabra «OXI» [«No»]. Mussolini atacó a Grecia, pero, de inmediato, tuvo que retroceder hasta Albania en la primera derrota fascista de la Segunda Guerra Mundial. La primavera siguiente los alemanes se hicieron cargo del ataque y pasaron a controlar las principales ciudades y la mayoría de las islas. Metaxás murió de causas naturales, el rey griego se exilió en Gran Bretaña y lo que quedó del ejército regular se reagrupó en Oriente Próximo. Sus movimientos estaban bajo el control de los aliados y estos no lucharon en Grecia sino una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. En el país habían comenzado a formarse bandas de partisanos, algunas de derecha, otras de centro y otras de izquierda. El grupo más importante y por mucho el más poderoso, que llegó a tener más de 50.000 hombres armados, fue el Frente de Liberación Nacional (EAM-ELAS). Este grupo estaba liderado por una coalición de oficiales del ejército republicanos, hostiles al legado de Metaxás, y por comunistas griegos. Al final de la guerra, habían conseguido liberar casi la totalidad del territorio y el principal problema político era la naturaleza del gobierno de posguerra. ¿Debía permitirse la participación de los comunistas? En 1944, el EAM-ELAS intentó tomar el control de Atenas y consiguió imponerse en algunas pocas calles, pero fue rechazado por las fuerzas

británicas, aliadas, a su vez, con diversos sectores que temían un gobierno del Frente de Liberación Nacional. Una de las principales consecuencias de la lucha fue el retorno del rey y su ejércitos. El EAM-ELAS aceptó disolverse con la condición de que no se reanudara la represión anterior a la guerra. La mayoría de los miembros del EAM-ELAS entregó las armas y abandonó la lucha: en los años siguientes, quienes no lo hicieron comprobaron que sus temores no eran infundados. Muchos de los partisanos que habían permanecido en Grecia para luchar contra los nazis fueron reprimidos en un ciclo de violencia gradualmente creciente que recordaba al periodo de Metaxás. Muchos exguerrilleros se exiliaron, mientras otros retornaron a las montañas dispuestos a pelear en lo que terminó siendo una guerra civil. A diferencia del periodo de resistencia, esta vez los líderes de la guerrilla eran exclusivamente comunistas. Durante más de cuarenta años, se ha debatido si fueron forzados a librar la guerra civil o si esta fue provocada. Durante los primeros años de la guerra, los comunistas operaron con éxito en pequeños grupos por todo el territorio griego. Al poco tiempo, Gran Bretaña informó a Estados Unidos de que no podía permitirse financiar las fuerzas realistas, de modo que Estados Unidos intervino sobre la base de lo que se conoce como la Doctrina Truman. En 1948, las fuerzas comunistas se reagruparon en el norte para formar frentes de batalla regulares, en gran medida como respuesta al deseo soviético de ejercer presión en Yugoslavia, que acababa de romper relaciones con el bloque soviético. Sin embargo, los comunistas griegos habían recibido considerable ayuda estratégica de Tito y no podían satisfacer simultáneamente a Tito y a los soviéticos, y esa ruptura con su apoyo externo contribuyó a su derrota. Durante este mismo periodo, Estados Unidos reequipó al ejército realista griego en un acuerdo que incluía el suministro de bombas de napalm para repeler a los guerrilleros de las montañas, y aquella fue la primera vez que se utilizó este tipo de bombas en territorio europeo. Los comunistas fueron derrotados. Hubo muchos muertos, pero la mayoría fueron obligados a exiliarse en las naciones soviéticas o cayeron capturados. Estos últimos, así como los partisanos del EAM-ELAS encarcelados antes como medida de precaución, fueron a parar a campamentos insulares muy severos donde la mayoría permaneció entre tres y cinco años, aunque algunos aún permanecían en esas prisiones en los años sesenta. Aun después de haber sido liberados, esos guerrilleros y sus familias afrontaron dificultades: con frecuencia, sus hijos no podían recibir becas universitarias, obtener empleos en el gobierno o siquiera un permiso de conducir. A lo largo de la década de 1950, todo el que adoptara una postura disidente en alguna cuestión política corría el riesgo de ser identificado con las guerrillas derrotadas. Durante ese periodo, el Partido Comunista fue proscrito pero su sustituto, la Izquierda Democrática Unida (EDA), participó en las elecciones y obtuvo el 10 por 100 de los votos, que era el porcentaje que obtenía el Partido Comunista cuando era legal. La junta que tomó el poder en 1967 sostuvo que la rebelión de 1963-1967 había sido semejante a la que tuvo que enfrentar Metaxás. Una de las primeras medidas que tomó fue reabrir los campamentos de los años cincuenta y volver a encarcelar a muchos izquierdistas envejecidos y a sus familias.

[3] Habría sido un tema central de su filme inconcluso *El otro mar.*

[4] Véanse, por ejemplo, Maria Todorova, *Imaging the Balkans,* Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1997, y Dušan I. Bjelič y Obrad Savič (comps.), *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation,* Cambridge, MIT Press, 2002.

[5] David Thomson, *The New Biographical Dictionary of Film,* Nueva York, Knopf, 2002, p. 22.

[6] D. Fainaru, *Angelopoulos: Interviews,* cit., p. 18.

[7] *Ibid.,* p. 28.

[8] Georg Lukács, *Theory of the Novel,* Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1971, p. 50 [ed. cast.: *Teoría de la novela,* Barcelona, Debolsillo, 2016].

[9] G. W. F. Hegel, *Aesthetics,* Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 1081 [ed. cast.: *Lecciones sobre la estética,* Madrid, Akal, 2007].

[10] Eric Auerbach, *Mimesis,* Princeton, Princeton University Press, 1953, pp. 4 y 5-7 [ed. cast.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental,* México, Fondo de Cultura Económica, 2016].

[11] Sobre un muy completo análisis técnico de la obra de Angelopoulos, véase el ensayo de David Bordwell en A. Horton (comp.), *Last Modernist,* cit. Sobre una versión posterior de ese ensayo, véase el capítulo 4 de David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging,* Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press, 2005.

[12] D. Fainaru, *Angelopoulos: Interviews,* cit., p. 23.

[13] A. Horton (comp.), *Last Modernist,* cit., pp. 32-34.

[14] Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference,* Princeton, Princeton University Press, 2007 [ed. cast.: *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica,* Barcelona, Tusquets, 2008].

[15] No quiero subestimar el papel de un tipo diferente de política en este primer filme supuestamente posrevolucionario de Angelopoulos. A pesar de tener momentos políticos potentes, tales como la negativa de los exiliados que han retornado –en *Viaje a Citera*– a entregar su parte de las tierras comunes de la aldea para que se construya un centro comercial, ahora esta es siempre una política cuyo objeto es confrontar el consumismo internacional, el mercado y la americanización universal y no ya el fascismo o el anticomunismo. La penetración del mercado en el propio hogar, y su efecto corrosivo en los estilos de vida inmemoriales del pueblo, hace que todos sean exiliados: sin embargo, la categoría (aparentemente arcaica en las inmensas transferencias de población y la multinacionalidad del nuevo sistema mundial) en realidad tendrá que esperar su contenido genuino otros diez años, hasta que la agitación de las guerras civiles yugoslavas permita que Angelopoulos transfiera sus nuevas formas a una dimensión fundamentalmente modificada y ampliada que, verdaderamente, sería irónico llamar espacio «posnacional», pero que ya es ciertamente la del sistema mundial.

[16] Tampoco deberíamos pasar por alto la teatralidad implícita de su primer filme, significativamente titulado *Reconstrucción;* una palabra que, en muchos sistemas jurídicos

europeos, también se utiliza para designar la recreación *in situ* de un crimen.

V
Historia y elegía en Sokúrov

Quienes no vieron *Días de eclipse* (*Dni zatmeniya,* 1988) y la trascendental sonrisa de su final dual –Malianov permanece atrás, fiel a su vocación, mientras, en una segunda toma, la historia humana termina y el planeta retorna a una naturaleza intacta– consideran que la obra de Sokúrov es sombría y está obsesionada por la muerte. Quiero rescatar esta perspectiva y, al mismo tiempo, plantear las cuestión de la muerte del modo siguiente: ¿puede coexistir la fascinación por los cadáveres con caracterizaciones tan brillantes e idiosincrásicas? Lo grotesco ¿marca simplemente aquello que nos distrae del hecho de morir? ¿O las figuras deformes y extrañamente cómicas (como el Hitler de quien Eva Braun dice que está vivo sólo cuando actúa frente a otras personas) son simplemente muertos que no son conscientes de serlo, los muertos vistos desde el punto de vista de la vida y la vitalidad, del sol volviendo a brillar sobre este mundo lúgubre después de su eclipse, el joven médico frustrado pero vivo y activo entre sus pacientes desnutridos y discapacitados, en el campo atrasado de las repúblicas no rusas? (tal vez, en realidad, estos grotescos sean el equivalente de los objetos excéntricos en los documentales: el zapato de mujer abandonado cuando la multitud entusiasta sale en tropel tras Hitler; el movimiento oscilante de la silla mientras el escape del avión que parte lo propulsa a través del campo).

Pero lo que los filmes de ficción representan como cadáveres, los documentales lo registran como historia: la decadencia de generaciones enteras de individuos, la disolución del proceso histórico mismo en el tiempo. Los documentales nos muestran lo que, en los filmes de ficción, sólo puede ser alegórico o simbólico. Rusia misma en la corriente del tiempo, entregada a sus múltiples entropías: los cementerios llenos de los muertos de generaciones enteras, las penurias crecientes del campesinado,

la huida al exterior de los grandes artistas (Chaliapin), el sufrimiento de Rusia durante la Segunda Guerra Mundial (*Y nada más* [*Elegiya,* 1986]), la disolución de la Unión Soviética misma (el documental sobre Yeltsin es todavía una «elegía», a pesar del eco fragmentario de la palabra «esperanza» al final); mientras que hasta la efervescencia nacionalista de *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg,* 2002), tal vez un poco demasiado estridente y carente de interés (salvo por las pinturas que tenía el encargo de celebrar), marca una nostalgia y un decaimiento.

Sin embargo, esta oposición –entre la decadencia histórica y existencial– puede verse mejor como una diferencia en las capacidades de representación de los dos géneros –el documental y la narrativa de ficción–, lo que implica un gran avance para comprender el virtuosismo desplegado por Sokúrov en las dos formas. La resuelta neutralidad política de sus obras (o, si se prefiere, su «grado cero» político) hace innecesario decidir si las dos versiones del tiempo expresan una visión de la historia o, simplemente, la metafísica de la vida y la muerte.

Por el momento, ahondaremos un poco más en la cuestión de la historia misma, particularmente porque la obra reciente de Sokúrov –la tetralogía de los dictadores– es una representación histórica mucho más categórica que cualquier otra cosa que haya hecho hasta entonces. Lukács nos ha enseñado que había dos maneras diferentes de imaginar la historia, distintas tanto en el contenido como en la forma. En la primera, el drama histórico, vemos las grandes figuras históricas mundiales en persona, en el escenario, más grande que la vida misma, levantando las vigas del teatro con la heroica expresión de sus decisiones y de su voluntad, las ansiedades de su poder y de su misión. En la otra, la novela histórica, llegamos a todo esto indirectamente, a través de la mediación de un personaje medio a quien se le da la oportunidad de vislumbrar a los grandes personajes desde lejos y, sólo por un momento, cruzarse con sus fulminantes trayectorias.

Los filmes históricos de Sokúrov no se ajustan a ninguna de estas categorías, pero son comentarios históricos tan serios como los otros dos géneros; una virtud por la que, indudablemente, hay que dar también crédito al brillante guionista de Sokúrov, Yuri Arabov, quien, si en un medio tan simbiótico, uno pudiera separar al director del autor del guion, merecería un

estudio completo por derecho propio. Es evidente que, hasta cierto punto, el marco estético de los filmes se superpone al del drama, particularmente en la medida en que sus películas también responden a la secreta fascinación del drama histórico con la escena primigenia de la historia y satisfacen el anhelo de ver con nuestros propios ojos, de oír, lo que los grandes (como los llamaba Brecht) dijeron e hicieron en privado, detrás de esas puertas cerradas que el drama histórico promete abrirnos, aunque sólo sea para echar un vistazo a hurtadillas.

Taurus (*Telets,* 2001), por ejemplo, aprovecha asombrosamente la ocasión y nos persuade de que así, precisamente, debe de haber manejado Stalin su encuentro con Lenin moribundo, exclamando obsequiosamente «¡Soy yo!», golpeando la chaqueta del gran líder con tranquilizador y falso afecto, mientras evadía sistemáticamente sus angustiosas preguntas y quejas. Esta actitud campechana patentemente afectada –como cuando pellizca despectivamente la mejilla de Krúpskaya y comenta su palidez (se sabe que la manera en que Stalin la insultaba fue una de últimas quejas de Lenin)– contrasta nítidamente con la grotesca amabilidad con que trata Hitler a su personal, mientras les da ritualmente la mano y parece obedecer a cierta imagen fantasiosa de la cortesía más que a algún sentimiento humano espontáneo.

Pero, en la idea de Lukács de la historia, la vida privada de las grandes figuras públicas es aún, en cierto sentido, pública: mejor aún, son vidas definidas por la identidad única de lo público y lo privado en sus personas, y es por ello que, hasta no hace mucho, las revelaciones escandalosas y toda la operación de desmentirlas podían ser desastrosas para sus reputaciones y su «lugar último en la historia». Aquí, sin embargo, en estas películas parece reinar una concepción muy diferente de la vida privada, la de una especie de disociación esquizofrénica, en la que el grande y poderoso se ha deslizado en la senilidad o en una segunda infancia. Esta es la «vida privada» del llamado «sujeto escindido», que nunca existió como una personalidad plena, una realidad psíquica unificada, ni en público ni en privado. Así, los observamos a la hora del almuerzo o en un pícnic murmurando chistes estúpidos en su lenguaje privado y, ocasionalmente, sacudidos por el acceso intermitente de furia o demencia del que no se

quiere que el «público» sepa nada. Hitler bromeando: es, sin duda, un espectáculo obsceno: el vegetariano haciendo chistes sobre cadáveres devorados por sus invitados, pero estas bromas infantiles no «desenmascaran» exactamente. La hipocondría de Hitler, sus sesiones de autoconmiseración con Eva Braun, sus alarmantes lagunas y bajones en el nivel psíquico, no lo hacen un monstruo menos aborrecible; tampoco encontramos ninguna de las notas trágicas o shakespeareanas del *Nixon* de Oliver Stone. Quizá este espacio peculiar –ni público ni privado ni tampoco su síntesis– debe yuxtaponerse con el de la *Sonata para Hitler* (*Sonata dlya Gitlera,* 1989) que, con su escena inicial de la imagen de un Hitler reflexivo, tal vez fatigado o hasta derrotado, con las manos entrelazadas, exfolia el retrato público de los noticiarios, el de los famosos discursos, de los refugiados y las víctimas, del espacio de la guerra; todos retratos que están implícitos en el Hitler público pero extraña, misteriosamente, desconectado del Hitler de *Moloch.* Si de algún modo aparece humanizado en el filme, lo está a través de Eva Braun: la verdadera protagonista de esta película, compasiva a pesar de toda su frustración y su solitario exhibicionismo (tan aria como las estatuas de Wilhelm Lehmbruck), que comparte con Magda Goebbels una posición femenina de poder dejada vacante por los grotescos e incompetentes hombres. El papel de Krúpskaya en *Taurus* no es menos *sympathisch,* pero el contexto soviético es, paradójicamente, mucho más siniestro que el de Berchtesgaden, pues este último está animado por los estereotípicos Wagner y Liszt y (por órdenes de Bormann) despojado de discusiones políticas.

Tanto *Moloch* (1999) como *Taurus* son dos filmes en los que merodea la muerte: Hitler está obsesionado por sus temores de sufrir una enfermedad mortal (en realidad, los historiadores nos cuentan que la guerra, originalmente planeada para 1943, se adelantó algunos años a causa de esos miedos). Pero Lenin realmente está muriendo y lo que aparece representado en *Taurus* es más su distancia de la historia que su presencia en ella. No sólo el derrame cerebral que le paralizó el lado derecho, sino también el aislamiento sistemático de la residencia campestre en la aldea Gorki, reducen a Lenin a la furiosa impotencia que es el hecho inescapable de *Taurus.* Renquea de aquí para allá, subiendo y bajando trabajosamente las

escaleras, sentándose en su silla poltrona o poniéndose de pie y rechazando la asistencia de los sirvientes y la familia, gritando cada vez: «¡Puedo solo!». Es un *leitmotiv* musical y uno –no menor– de los pequeños detalles de esta bella composición puede apreciarse durante el almuerzo, cuando Krúpskaya, deseando servirse su propia sopa, hace que Lenin murmure con sobria satisfacción: «¡Puede sola!». Sin embargo, la obsesiva emanación de fantasías de tortura y castigo, que parece confirmar la actual opinión revisionista sobre Lenin –que lo considera el verdadero generador del terror estalinista–, puede explicarse igualmente como una consecuencia de esa impotencia y ese aislamiento físico en los que está confinado un líder hasta entonces activo y enérgico, imperioso y acostumbrado a tomar decisiones que se cumplían. En realidad, asignarlo a la aldea Gorki equivale a un virtual secuestro: sólo Stalin oficia de intermediario con el mundo exterior y con el Politburó, además de monitorear cuidadosamente y censurar los mensajes de Lenin (incluido el famoso testamento).

La situación sugiere refinamientos adicionales de la hipótesis de un tercer género histórico en películas como esta. Pues en ambos casos, en *Moloch* por elección y en *Taurus,* por necesidad, la vida privada registrada por la cámara fílmica es también una especie de encarcelamiento impotente en su mirada: tanto la inmadurez psíquica (en el sentido de Gombrowicz) como la incapacidad física quedan registradas sin ningún remordimiento y la pantalla se vuelve un laboratorio experimental, una cámara de aislamiento, en la que seguimos procesos que no son públicos ni privados en ningún sentido tradicional. Los edificios físicos, el Berghof o la casona campestre, devienen el laberinto experimental en el que están atrapadas estas figuras históricas mundiales y los espacios se vuelven aquí un inesperado tercer término.

Pero a este espacio corresponde, además, un nuevo tipo de temporalidad: es el tiempo del *emploi du temps,* de la rutina y el horario, las horas del día. Ambos filmes históricos obedecen a una versión modificada de las unidades de tiempo y espacio: como lo hacen *El segundo círculo* (*Krug vtoroy,* 1990) (impulsado por la urgencia de sepultar el cuerpo del padre) y *Madre e hijo* (*Mat i syn,* 1997), en el que la madre está muriendo inexorablemente. Pero *Días de eclipse* también presenta una unidad relativa, subrayada además por

las visitas de rutina del joven médico a sus pacientes y amigos (uno de ellos ya muerto). La presión de esta temporalidad de la rutina cotidiana no es tan antinarrativa como parecía serlo en la inmensa obra inaugural de esta nueva tradición: el *Ulises* de Joyce. Mediada por el filme, esa presión marca, en cambio, un acercamiento al tiempo real que ahora nos remite al doble talento único de Sokúrov, como director de cine de ficción y como extraordinario documentalista. La cámara tiene, en todo caso, una «afinidad electiva» con lo real o el referente que ninguna de las otras artes (excepto la fotografía) puede atribuirse, como si lo que cuenta como realidad fuera, precisamente, esa sucesión de presentes temporales que puede prescindir de los grandes acontecimientos o los momentos dramáticos de lo sucedido, esta secuencia interminable de ciclos diarios y preparaciones físicas, de ir ocupándose de los propios asuntos, que la cámara registra sin comentario como el paso de la mañana al mediodía y de la tarde al anochecer (tal como la historia del cine lo registra en el paso de Lumière a Warhol).

El comandante de *Confesión* (*Povinnost,* 1998) es quien expresa, de manera más clara, cierta experiencia del tiempo: «Es lo mismo hoy y será lo mismo durante el resto de mi vida», reflexiona; y, en realidad, la rutina diaria de la flota ártica es el paradigma mismo de una temporalidad repetitiva en la que no sucede nada y en la que el mundo exterior virtualmente se ha extinguido en medio del frío, el aire gris, la nieve. También es quien establece la conexión más explícita con la metafísica: el «sentido de la vida» se encontraría en la capacidad de cada uno de organizarla día a día, algo así como la capacidad de organizar un ejército. Pero no se trata de una cuestión utilitaria ni de gestión y eficiencia; tiene que ver con la significación de la institución social y colectiva. El comandante se compara –en su propio detrimento– con los oficiales rusos del siglo XIX, quienes tenían una verdadera vocación (la del imperio) en lugar de la patrulla de rutina que él comparte con sus marineros.

Indudablemente, llegados a este punto, deberíamos observar que, a pesar del interés de los novelistas naturalistas en el funcionamiento de tales complejas maquinarias sociales, el realizador cinematográfico está en mejor posición para observarlas que el escritor, puesto que él mismo es parte de una complicada máquina colectiva en la que el conocimiento material y la

logística son, en cierto modo, inseparables de la moral y la motivación. El barco, con su tripulación y sus rutinas, su libro de normas, su pedagogía y su logística, es no sólo una alegoría metafórica de la vida (como la legendaria *La nave de los locos* o como Melville), sino una alegoría autorreferencial de la cinematografía misma y una representación de la dinámica y los dilemas actuales del arte; el arte modernista, tendería uno a pensar, más que de un arte ruso posmoderno con el que Sokúrov no parece tener lo suficiente en común.

La conquista modernista de la vida diaria y sus temporalidades fue, en realidad, una apropiación de dimensiones y detalles hasta ahora no registrados: el «universo en un grano de arena», el «inconsciente óptico» de Benjamin de lo habitual y lo microscópico. Sin embargo, aquí el hecho central de la muerte reorganiza esos detalles en una nueva temporalidad de lo absurdo, sobre lo que el mismo Sokúrov ha dicho: «Creo firmemente que las circunstancias más complejas e incoherentes que se dan en la vida de cualquiera siempre se disuelven en la vida cotidiana, porque todas las mañanas comenzamos cepillándonos los dientes y, a la noche, simplemente caemos con la cara en la almohada sin haber aprendido nada mejor de cómo vivir». Pero los momentos de la vida diaria también nos distraen de su absurdidad en virtud de la necesidad misma de vivirlos o, en el cine, de observarlos cuadro por cuadro en la pantalla sin poder acelerar el proceso: así, el hijo está perplejo ante la muerte del padre y la extrañeza del mundo y la vida cotidiana en que murió, pero, además, debe ocuparse de los trámites burocráticos y de preparar el cadáver para el entierro y, en ese sentido, es el representante alegórico del público espectador mismo que debe permanecer sentado hasta el final del filme.

Con todo, esa vida cotidiana no corresponde a ninguno de los personajes de Sokúrov. Todos están en el exilio: los soldados en la frontera tayika, Malianov en su pueblo del Asia central, Eva Braun en el Berghof, Lenin en Gorki, el hijo de *El segundo círculo* y también el hijo de *Madre e hijo*. Pero, el «exilio» y el «absurdo» son viejas palabras que designan situaciones históricas del pasado que no se ajustan en absoluto a esta nueva situación ni corresponden a la representación de ella que ofrece Sokúrov. Lo que presenciamos una y otra vez en sus imágenes es, en realidad, la

representación del interior de una situación de clausura o de encarcelamiento impotente cuyo exterior es inaccesible, aunque hace sentir constantemente su presencia como presión y como extrañeza.

Es tentador interpretar las obras de Sokúrov desde el punto de vista de la teoría del trauma y la melancolía poslacaniana que interesa a tanta gente en nuestros días y que parece haber reemplazado el hastío del siglo XIX y la angustia del periodo existencial. Y, ciertamente, hay elementos plausibles en esta referencia teorética: en mi opinión, «encriptado»[1] es, ante todo, el niño muerto de su primer documental, *María* (*Mariya,* 1988), el joven campesino que entrevemos sobre su caballo en la primera escena y de quien la toma ulterior, diez años después, revela que, en realidad, ha muerto atropellado por un camionero borracho. El muchacho habría ido a la escuela, cuenta la familia en duelo; habría tenido una formación técnica y profesional. Ese joven muerto, mucho más que el padre muerto (de *El segundo círculo*) o la madre muerta (de *Madre e hijo*) es el verdadero sitio del duelo: él es también los hijos de esas dos otras películas, vivo en la muerte y sin sus propias vidas. Pero es, ante todo, Malianov, el vehemente y único protagonista de los filmes de Sokúrov y la realización de lo que el muchacho muerto podría haber llegado a ser si hubiera vivido.

Y si el comunismo también hubiera vivido y cumplido la promesa que le hizo a él y a Rusia: pues es importante no reducir la teoría del trauma a lo meramente psicológico. El duelo colectivo está también presente y la tragedia histórica es, además, una dimensión necesaria de este nuevo afecto. Malianov es el doctor en medicina en que habría podido convertirse el joven campesino, y la melancolía de la teoría del trauma es la resonancia de la experiencia de la derrota, como ya lo analizó Lucien Goldmann en *El hombre y lo absoluto: el dios oculto* (1959), donde interpreta la tragedia francesa clásica como la expresión de la incapacidad de los jansenistas de alcanzar el poder como clase y haber faltado así a su cita con la historia. La melancolía rusa es, pues, no sólo la tragedia del espacio, la distancia del centro, el tedio de las provincias; también es la tragedia del tiempo: la desaparición de la Rusia de la expansión y el imperio (como se la celebra en *El arca rusa*), la desaparición subsiguiente de los soviéticos y su heroica guerra y hasta de Stalin (se cita a Churchill quien, eligiendo

cuidadosamente sus palabras, habría dicho que Stalin ciertamente tendría su página en los libros de historia. La melancolía de Sokúrov (nacido en 1951), que vivió todo el «periodo de estancamiento» sólo para emerger en la actual Rusia pos-gran-potencia, es la de una rutina ártica en la que marineros adolescentes rusos entumecidos de frío miran películas estadounidenses de jóvenes en la playa en busca de una desconcertada distracción.

Días de eclipse también es paradigmática de esta situación que tomó, con grandes modificaciones, de la novela de los hermanos Strugatski llamada *Mil millones de años hasta el fin del mundo.* En la novela original de ciencia ficción, un grupo de científicos no relacionados entre sí se ven misteriosamente perturbados e interrumpidos en su trabajo por toda clase de accidentes fortuitos, tanto distracciones placenteras como molestias o hasta advertencias de todo tipo. Resulta que –el lector llega a comprender– el universo mismo (el llamado Universo Homeostático) está tomando una serie de precauciones dispares pero con un motivo análogo: desbaratar las investigaciones científicas que, a la larga (en los «mil millones de años» del título), llevarán fatalmente a su propia destrucción.

Sokúrov y Arabov quitaron el andamiaje de ciencia ficción y conservaron (e intensificaron) solamente las misteriosas interrupciones, ante las cuales los distintos protagonistas se dan por vencidos, se suicidan o se hacen matar por el ejército, se retiran a una vida rutinaria sin ambiciones, presencian enigmáticas explosiones o, simplemente, abandonan la ciudad. Sólo Malianov permanece fiel a su vocación (también una modificación de la novela), una persistencia reforzada por las supuestas asociaciones experimentales en su investigación entre creencia religiosa y resistencia física a la enfermedad; una versión tardía, sin duda, de la gran concepción modernista de lo Absoluto. Lo posmoderno, sin embargo, es la representación de lo irrepresentable, esto es, las fuerzas que inciden en nuestra mónada desde el exterior. El tema de los hermanos Strugatski era, indudablemente, el paso del totalitarismo «duro» al «blando» como en *La segunda invasión marciana,* donde los nuevos caciques distribuyen sobornos y propaganda en lugar de la horrenda violencia física de la primera de Wells. En el contexto de una sociedad de consumo ahora

universal, el papel de los medios así establecido parecerá aún más persuasivo, pero, aparentemente, en los filmes históricos de Sokúrov, la globalización y la americanización en ese sentido son sólo indirectamente una preocupación central.

¿Debemos, pues, ver a Sokúrov como el último modernista, el último gran autor modernista? Si tal fuera el caso, tendremos que admitir que generacionalmente está en verdad muy atrasado, ya que nació décadas después de Paradzhánov o Tarkovski (con quienes, siempre vale la pena insistir en esto, no tiene nada en común) o de directores aún vivos como Alexander Kluge; sólo Víctor Erice y Béla Tarr comparten algo de su «inoportunidad» y también –lo que Sokúrov tiene en común con todos estos artistas y que parecería explicar nuestra perdurable impresión de una supervivencia modernista– su compromiso con la idea del «gran arte» y su autonomía. La renuncia a esta idea y al valor que representa constituye lo posmoderno. En realidad, parecería que lo posmoderno ha sacrificado lo eterno y la posteridad por lo efímero de la cultura de masas, por un pacto del demonio con lo comercial, por una integración en la moda y la más febril atención a las manías pasajeras y las novedades comercializables a la invención de nuevas marcas y de una sensibilidad nostálgica sólo comparable al neoclasicismo de dos siglos antes, capaz de simular todos los estilos previos, incluido el del modernismo mismo.

Pero tal vez *El sol* (*Solntse,* 2004), el tercer filme de la tetralogía, ofrezca una especie de posición intermedia con la pequeña danza de Hirohito en imitación de Charlie Chaplin, enormemente popular en el Japón del periodo y con quien el emperador mismo tiene una lejana semejanza.

Su película final, sin embargo –una versión de *Fausto* de Goethe (2011)– es difícil de clasificar, tanto en la llamada tetralogía del poder como en la obra de Sokúrov en su conjunto. En ella, el director invierte a Goethe y hace que Mefistófeles pierda la apuesta (y cuenta el instante: «Du bist nicht so schön» –«No eres tan bello», no mereces el atraso). Sokúrov nos ha dado uno de los Mefistófeles más repulsivos que se hayan conocido, en medio de una aldea medieval que carga la pantalla tan opresivamente como no llega a hacerlo nunca su gran contemporáneo Alekséi Guerman, aunque este filme podría considerarse un pastiche posmoderno de la obra de este, cuando no

un homenaje[2]. Tampoco necesita este Fausto maduro ningún rejuvenecimiento: pero el homúnculo está aquí, si no el Imperio o Helena de Troya[3]. Pero, de todos modos, el tema de la tetralogía nunca fue realmente el poder sino la impotencia cotidiana, incluso la de los poderosos. Todos estamos condenados al confín de la patrulla fronteriza.

Tal vez esta sea la razón de que, después del fracaso relativo de la ambigua *Padre e hijo* (2003), en la que los papeles están invertidos y es el hijo quien deviene el protagonista, el Sokúrov más feliz es que el que vuelve al pseudodocumental en el más reciente *Alexandra* (2007), filme en el que ambos padres, junto con el hijo vivo o muerto, desaparecen y es la abuela quien visita el campamento militar de su sobrino en Chechenia. Ninguno de los actores de Sokúrov ha sido nunca tan fascinante y vehemente como Galina Vishnévskaya en este sobresaliente retrato.

Sokúrov comparte varias de las características de los últimos altos modernistas, incluyendo los dilemas de financiación (véase Godard, Kurosawa, Altman y hasta los soviéticos, si uno entiende que, en esos casos, las dificultades materiales de financiación y distribución en Occidente se llaman «censura»). El estatus del arte en las obras de Sokúrov se percibe, en primer lugar, en el papel que ocupa la música, cuya presencia en la banda de sonido ofrece un perpetuo contrapunto con la imagen. El comandante ártico es aquí bastante falso: yo tengo que lidiar con la realidad actual, trata de decirnos, encontrando un escape en la lectura de las largas novelas rusas decimonónicas. Sin embargo, Chéjov, la figura literaria central del filme, no es justamente un autor de largas obras, y me da la impresión de que estas referencias cumplen, más bien, la función de establecer una solemnidad casi religiosa (al estilo de la «alta seriedad» arnoldiana). En mi opinión, ya no se trata aquí del misticismo religioso que caracteriza a los filmes de Tarkovski; en este caso y en muchos otros del presente periodo y a pesar de las obsesiones religiosas que tan a menudo se apoderan del alma rusa (y judía rusa), la religión debe entenderse como un sustituto de la religión del arte: esta última está contrabandeando la atmósfera antiestética de la posmodernidad escondida bajo la apariencia de algo que las sensibilidades neoétnicas del momento actual están mucho más dispuestas a tolerar.

Creo que, además, se contrabandea otro tema y otro valor que parecían haber desaparecido del *Zeitgeist;* me refiero al nacionalismo. Parece lógico que, si el arte debe constituir un valor absoluto o supremo de algún tipo, en cierto modo también debe expresar a todo un pueblo como tal. De lo contrario, ¿qué sería un arte genuinamente ruso en una situación globalizada o posnacional? Con toda seguridad, la religión (y el lenguaje) a veces también puede servir de insignia del *ethos* de ciertos pequeños grupos propiamente posmodernos, pero sólo si son una minoría. El gran arte modernista superviviente debe, sin embargo, conservar en su interior algún sentido duradero de la nación y su destino. Así es como la obra de Kluge (por irónica y formalmente posmoderna que sea) aún ensaya la ambigüedad de la historia alemana como tal y la escudriña en busca de elementos que puedan producir un futuro utópico. Y también Angelopoulos (al menos hasta su reciente giro balcánico y regional) estaba obsesionado con el trauma de la guerra civil griega y su excepcionalismo histórico. Las elegías de Sokúrov a los destinos históricos aún más excepcionales de Rusia, inseparables de su melancolía y su esteticismo, marcan un enclave inusual e intempestivo dentro del calentamiento global de una esfera pública internacional posmoderna.

[1] Tomo esta noción de Nicolas Abraham y Mária Török, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, y asocio aquí la figura de Sokúrov con la canción de Mahler *Ich bin das Leben abgekommen [Me aparté de la vida],* en la que el niño muerto, a las puertas del cielo, se niega a ser enviado de regreso, lo que nos recuerda *Infancia* de Rimbaud: «Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, toujours quelqu'un qui vous chasse» [«Cuando uno tiene hambre y sed, siempre habrá alguien que lo eche»].

[2] Se dice que Pauline Kael afirmó, a raíz de esa épica de cienciología protagonizada por John Travolta que es *Batalla final: Tierra* (*Battlefield Earth,* 2000): «Si no es la peor película que he visto en toda mi vida, sin duda es, por lo menos, la más fea». Si uno pudiera modular este juicio en un escalofrío de lo sublime, no hay nada que exprese como esas palabras el sobrecogimiento que uno siente ante las dos obras maestras finales de Guerman, *¡Khrustalyov, mi coche!* (*Khroustaliov, rashinu!,* 1998) y *Qué difícil es ser un dios* (*Trudno byt' bogom,* 2013), sobre las que espero escribir algo en otra parte.

[3] Sobre una visión más positiva de *Fausto,* véase el notable *The Cinema of Alexander Sokurov* de Jeremi Szaniawski, Nueva York, Wallflower, 2013.

VI
El decálogo a la manera del *Decamerón*

Cuando uno se enfrenta con un frenesí masivo de interpretación, siempre es prudente atenerse a la sobriedad de los problemas puramente formales, de modo que abordaré los enigmas filosóficos de Kieślowski a través de un pequeño análisis estructural de un tipo hoy considerado anticuado. En realidad, debemos a los formalistas rusos lo que quizá sea el más deslumbrante análisis narrativo del canon. Comenzar con esto sería un modo de reconocer el peculiar parentesco que une los episodios de *El decálogo* (*Dekalog,* 1989-1990) con el relato corto como forma, radicalmente diferentes como son en temporalidad y en resolución de la trama en relación con el largometraje de extensión corriente que, si bien no está muy claro si tiene o no un parentesco equivalente con la novela, por lo menos, despierta expectativas genéricas muy diferentes, que cualquier afinidad percibida con la forma del relato corto tiende a frustrar (como las frustra, de otro modo, la teatralidad y el sentido del teatro filmado).

«El halcón» es el relato más breve del *Decamerón* de Boccaccio: cuenta la historia de un joven noble muy pobre, cuya única posesión es un halcón tan legendario en toda la región como la habilidad del joven para hacerse obedecer por él. Languideciendo de amor por una heredera vecina, el joven invita a la muchacha a su modesta morada. Ella acepta porque estaba fascinada con las historias sobre el halcón y la habilidad de su amo. Pero, como él no tenía dinero para comprar nada para ofrecerle de comer, le sirve el halcón de almuerzo.

Esta es una de las historias más fascinantes de la selección y una de las razones es, justamente, que trate de la fascinación como tal. Y, si parece prometernos revelar el verdadero secreto del relato breve mismo, ello probablemente se deba al hecho de que la experiencia central del cuento, es decir, el acontecimiento –el *unerhörte Begebenheit* [«suceso provocador»] o

el acontecimiento sin parangón– aquí está por una vez internalizado dentro de la narrativa como tal y, además, tiene un motivo. El evento súbitamente se revela como lo que las personas hacen como parte de sus destinos.

Por ejemplo, los formalistas dicen: «El halcón» es un paradigma del género del cuento en el sentido de que ofrece dos líneas argumentales o centros: el halcón y el amor pasión. Pero estos son como las conchas vacías del juego del señuelo: pensamos que el guijarro con la pista está bajo una, pero, en realidad, está bajo la otra. El halcón inesperadamente pasa de su propia trama a la otra en la que deviene un ave de corral preparada para la comida. Y este abrupto desplazamiento une las dos líneas argumentales, pero lo hace contra toda probabilidad: su súbita unificación es el acontecimiento paradigmático de este género y, después de que ha sucedido, ya no queda nada por decir.

Por supuesto, aún queda mucho que podría decirse en la línea de las interpretaciones: ¿no es el amante mismo, todo piel y huesos y eternamente hambriento de amor, el devorado por ese mismo amor? ¿No es él mismo esa carcaza huesuda que sirve en honor de la noble dama? O podríamos hablar del tercero en discordia, pues el halcón es el tercero en el proceso de producir una pareja y sería el emblema del inevitable cuerpo extraño que interviene para impedir la inmediatez del encuentro cara a cara, una transparencia absoluta de la comunicación. O podríamos relacionar el consumo del halcón con el consumo del cuento mismo, como si el autor ansioso por conseguir el amor de su lector no hallara nada mejor que ofrecerle. Podríamos hablar también de la dinámica de las clases o también de la tragedia o el destino. Esto es la carne y las plumas del halcón o, por decirlo así, sus usos y acciones vitales: los huesos desnudos que considero quedan expuestos en este análisis estructural clásico de las dos líneas o series narrativas y la prestidigitación de su sustitución recíproca.

Esta misma estructura es la que volvemos a encontrar en el primer episodio de *El decálogo* donde nos hallamos ante dos líneas alternativas: la de la religión y la de la ciencia. En el centro de este episodio hay un ordenador, cuyo estatus siempre me sorprendió y fascinó; en su extraño aislamiento formal como artefacto tecnológico posmoderno, en el medio de un mundo aún esencialmente moderno o hasta propio de la vida del siglo

XIX (en retrospectiva, podemos recordar ese diagnóstico del derrumbe soviético que puso en evidencia su incapacidad de computarizar su sistema económico). En todo caso, la misteriosa luz verdosa y los enigmáticos mensajes no programados subrayan la dualidad de ese objeto tecnológico que, en su escenario polaco, habla con una voz extraña y aislada desde el silencio de un contexto que, salvo por el aparato, es anticuado y, aparentemente, de familia burguesa. El ordenador habla aquí con una voz extrañamente silenciosa y, sin embargo, urgente y penetrante, muy semejante a la voz con que supuestamente habló Dios desde la zarza en llamas. El ordenador es la voz de la ciencia, absoluta, como «le sujet supposé savoir» [«el sujeto que supuestamente sabe»] de Lacan; no sorprende que el padre imagine que el ordenador es Dios. Y, en cuanto a la otra línea, uno debe sospechar que los vagos interrogantes religiosos y metafísicos del niño sencillamente reflejan los misterios primarios básicos y la confusión sexual, particularmente en la situación de separación parental. El niño es, pues, el trueque o la sustitución entre estas dos líneas que oficialmente se identifican como la ciencia y la religión.

Debo decir que aunque cada momento, como todo en *El decálogo,* es cautivante, este es un mal comienzo. No me gusta la religiosidad, aunque estoy dispuesto a aceptar que, en los filmes posteriores, es mucho peor. Pero objeto firmemente la decisión del autor de matar al niño y esta muerte es, ciertamente, obra del autor y no de Dios. Hace muchos años, Lionel Abel propuso una teoría de lo más extraña: que, cuando un autor hace que un personaje muera en una narrativa ficcional, debería obligárselo a que asuma la responsabilidad de esa muerte, pues es el autor el culpable de asesinato. En cuanto a Dios, sólo hace falta citar a Sartre o a Camus (no recuerdo cuál de los dos), quien dijo que Dios, al inventar la muerte, era el primer homicida[1]. Sin embargo, en un nivel más restringido, creo que todos hemos sentido, frente a ciertos tipos de tramas en los que las cosas pueden tomar dos caminos distintos, que había algo intolerablemente arbitrario en la decisión de elegir el final trágico (o el final feliz). Hay algunos argumentos –¿los buenos, quizá?– en los que el final tiene cierta inevitabilidad real, y con esto no quiero decir necesariamente la muerte (los finales felices también pueden ser inevitables, como en las novelas de Jane

Austen). Por ejemplo, en retrospectiva, era claramente inevitable que el protagonista de Boccaccio matara el halcón. Pero que Kieślowski o Piesiewicz (su guionista) hayan hecho morir al pequeño Paweł parece, en cierto modo, imperdonable, aunque estoy dispuesto a admitir la posibilidad de que mi misma indignación fuera precisamente el efecto estético deseado: alguna transgresión propiamente estética que sustituya las religiosas que ya no son operativas.

En todo caso, mi tesis tiene otro fundamento y es más formal: sostengo que Kieślowski es esencialmente un escritor de relatos breves; si sus filmes, que constantemente, como veremos, empujan los límites de esa forma narrativa, lograran trascender directamente esos límites, serían, para mí al menos, mucho menos interesantes (y también mucho más «filosóficos»). Por ejemplo, mi canon incluiría su maravillosa obra temprana *El personal* (*Personel,* 1975), una amplia serie de documentales (en particular, *Curriculum vitœ* [*Życiorys,* 1975]), su primer filme oficial «de ficción» *El aficionado* (*Amator,* mal traducido al inglés como *Camera Buff,* 1979) y *Blanco* (*Trzy kolory. Biały,* 1993), la única secuencia polaca en la trilogía denominada *Tres colores (Trois couleurs)* y, en mi opinión, la mejor de las tres películas. Pero, en esta última, el motivo del color no funciona como una pista metafísica o una incitación a la interpretación. Antes bien, constituye un mundo ambiguo que, como un juego de palabras o el paragrama de De Saussure (o, en realidad, el «método» de Raymond Roussel), reúne las diversas líneas argumentables sustituibles en una única figura compuesta: *matrimonio blanco* (matrimonio no consumado), *noche blanca* (noche de insomnio), la munición en blanco de un cartucho vacío, etcétera.

Los otros dos filmes de la trilogía de color expresan la perplejidad del director polaco ante la nueva situación de Europa o, en otras palabras, después del fin del comunismo, de la Guerra Fría y de la «disidencia» misma. *La doble vida de Verónica* (*La Double vie de Véronique,* 1991) es paradigmática de estas obras y de su problema fundamental de la forma, en su modo de presentar dos versiones –la del Este y la occidental– de todo, siguiendo un principio de variación narrativa que todavía tenemos que examinar.

En cuanto a *El aficionado* –el halcón que se lanza sobre las gallinas en la escena de apertura es casi demasiado coincidente para mis propósitos–, se trata de un filme difícil de decodificar para el extranjero. Mensajes encriptados van mostrando la relación de tales obras con la situación del día a día siempre cambiante en que vivían entonces los polacos y que, si bien no necesitarían explicación para el público polaco, permanecen opacas para quienes no participaron de ella. Pero, en cierto sentido, este es el tema mismo de *El aficionado:* una política en la que lo que parece malo, esto es, los abusos burocráticos, la corrupción, la ineficiencia, en realidad, es bueno y constituye un programa positivo para la comunidad. A mi entender, precisamente esta es la manera en que funcionaban el comunismo polaco y el Partido –por lo menos, en el periodo en cuestión–, hablando bien del modelo soviético de boca para afuera y siguiendo su propio programa detrás de la escena; en este caso, como explica el director de la planta, negándose a cumplir una cuota que, en realidad, si se alcanzara, provocaría el despido de cientos de obreros. En este tipo de inversiones (que, por supuesto, es formalmente el mecanismo narrativo del relato breve al que ya me he referido), el director de la planta, que ya nos ha sido presentado como la esencia misma del burócrata y (lo que es peor para los intelectuales) como el censor, queda súbitamente desenmascarado como el agente de la sabiduría colectiva y el bien de la comunidad; es una inversión bien conocida en Occidente reflejada en lo que he llamado tentativamente «el modelo anglocatólico» de la historia de espías, como en las novelas de Graham Greene, donde, por ejemplo, el malvado agente de la Stasi termina siendo el epítome del bien, mientras que el ingenuo occidental bien intencionado (generalmente estadounidense y protestante) resulta ser el portador del mal y la destrucción. Pero estas obras occidentales ponen el énfasis en la ética y en el carácter binario de la ética como tal –el modo en que el bien se vuelve mal y viceversa–, y la abstracción ética se basa no en lo sociopolítico, sino en la religión. Ofrecen, si se puede llamarlo así, una imagen invertida de la materia prima concreta del Segundo Mundo y podría decirse que llevan en sí las huellas de la influencia del Segundo Mundo (nada de ello es detectable en las viejas historias de espías nazis, por ejemplo).

Quiero señalar aquí una forma específica del Segundo Mundo, algo que podríamos llamar la dialéctica del Comintern y que encontramos en Occidente en ciertos momentos de la obra de Sartre y de manera tardía pero plenamente madura en *La estética de la resistencia (Äesthetik des Widerstands)* de Peter Weiss. Esta dialéctica extrae sus paradojas de la inconmensurabilidad de lo colectivo y lo individual, de la política del partido y las intenciones personales de sus miembros u oponentes. Me parece que, en Polonia, esto está desarrollado muy centralmente y con gran originalidad en ese director de cine deliberadamente situado en el centro de *El aficionado* de Kieślowski; me refiero a Krzysztof Zanussi, cuyas conversaciones sutilmente ambiguas ensayan paradojas que, tal vez, tengan su equivalente en Occidente, pero sólo en la esfera del amor y la subjetividad pura de los filmes de Éric Rohmer. Pero esta es sólo una fase pasajera de la obra misma de Kieślowski, que claramente evoluciona con la década polaca de los ochenta, aun cuando continúe siendo ambigua en este sentido bueno y formal.

El propio Kieślowski destaca lo que concibe como su tema central en el título de su segundo filme, *El azar* (*Przypadek,* 1987), que no significa «ciego azar» sino, simplemente, el «azar» como tal. Porque el azar ¿no es siempre ciego? Y ¿qué podría significar un azar que no fuera ciego? Este es el tipo de preguntas estúpidas en las que no queremos enredarnos, particularmente porque nos apartan de la significación formal esencial de este tema. Recordemos que la película ofrece tres versiones de una vida: la primera como un miembro del partido, la segunda como un disidente católico y la tercera como alguien que quiere evitar ambos compromisos, pero de manera honorable. El tema del azar está supuestamente vinculado con el hecho de que el protagonista alcance o pierda el tren a Varsovia (o, si se quiere, con el final completamente arbitrario al que el lector está autorizado a aplicar todo lo que dije sobre el final arbitrario del primer episodio de *El decálogo*).

Yo hablo aquí del azar más como de un tema que como de un concepto: *El azar* no me impresiona como un filme filosófico (sea lo que esto signifique, aunque quizá la obra de Zanussi se ajuste a la idea), y también tiendo a pensar que, filosóficamente, la noción misma de azar está indisolublemente

unida a su opuesto, vale decir, la providencia, y que nadie puede realmente tener uno sin la otra y viceversa. ¿Está, pues, el azar relacionado con la contingencia como tal, por ejemplo, el conejo que cae del cielo en *El decálogo* o los trapos del lavadero de coches que caen similarmente de ninguna parte en el episodio sobre el asesinato? Pero, tal vez, la contingencia (ciertamente, un concepto medieval) también tiene que presentarse contra un fondo de significación; y siempre me pareció muy interesante, en conexión con el sentido existencial de la contingencia, que Sartre relacionara el concepto con sus primeras experiencias de ir al cine siendo niño. Todo en las películas tenía sentido (aun cuando el director tratara de introducir algo contingente); por lo tanto, dice Sartre, cuando uno salía del cine, era todavía más intensamente consciente del sinsentido fundamental de la calle real y del mundo real.

Sea como fuere, lo que quiero argumentar es que el azar tiene aquí un papel funcional como operador de variación. El azar es la clavija formal donde se enganchan los resultados alternativos, las vidas alternativas, los tres relatos alternativos: el azar convierte las zonas ilimitadas o informes de pura posibilidad en el número estructuralmente restringido y delimitado de variaciones; da forma y número a la posibilidad, llevándola incluso más allá de la pura potencialidad a un esquema de combinación preciso. Y, así, retornamos a nuestro tema genérico de la forma del relato breve: pues, sin la variación estructural que se alcanza a través del azar, cada vida es simplemente un conjunto de hechos empíricos irrepetibles. De hecho, no hay ya ninguna vida ni destino sino, simplemente, experiencia del tipo que sea: personal, política, histórica o profesional. Sin variación estamos simplemente en el mundo del ser. El mecanismo del azar nos permite, en cambio, transformar esa esfera incomparable de experiencia en muchas historias breves alternativas o *récits.* Pero estas son historias que se han producido, podríamos decir, lateralmente, unas en lugar de otras, sincrónicamente más que una después de la otra. Es como si la forma de relato breve, súbitamente, desarrollara una nueva dimensión estructural: una máquina, un aparato combinatorio, que no sólo produjera diferencias narrativas, sino la diferenciación dentro de la identidad narrativa. Es difícil resolver esto teoréticamente, pero lo que quiero mostrar es, meramente, que

con el tema del azar y sus efectos de variación también rozamos la cuestión del relato corto, pero desde un ángulo formal bastante diferente.

En realidad, en *El azar* Kieślowski no quiere ofrecernos una novela, la ontología de una vida o una situación; quiere presentarnos una antología de cuentos. El ardid es, sin duda, muy especializado y, como ocurre con otros de su tipo, ya sea que esté adornado con eslóganes teoréticos estructuralistas hiperintelectuales, ya sea que se lo tome simplemente como un «experimento», no parecería muy prometedor. De hecho, el filme siguiente, *Sin fin* (*Bez Końca,* 1985), fracasa en su esfuerzo de producir variaciones por medio de un fantasma: lo que también debería habernos dado tres posibilidades –cómo habría sido el relato si el protagonista hubiera vivido, cómo era el relato después de la muerte del protagonista, cómo era también cuando el protagonista no estaba muerto ni vivo sino siempre presente como un fantasma–. Las variaciones se organizan, pues –anticipándose a *El decálogo*–, alrededor de un proceso judicial que, naturalmente, es la forma más adecuada de precisar y delimitar estructuralmente los resultados alternativos. Ciertamente, hay aquí algunas maravillosas actuaciones y está muy bien que Aleksander Bardini tenga la oportunidad de retornar con toda vigencia en *El decálogo,* pero la incoherencia de la película anuncia la ulterior de *Azul* (*Bleu,* 1993) y la de *Rojo* (*Rouge,* 1994) y, probablemente, el lector ya sospeche que estoy pensando en el final. Pero ahora trataré de analizar *El decálogo* mismo, que es seguramente la verdadera obra maestra de Kieślowski y algo que no tiene ningún equivalente en la cinematografía mundial. ¿Hay alguna manera de abordarlo que no sea simplemente tomar un episodio tras otro?

Pues bien, él mismo lo hace, en una completa variedad de maneras. Yo había pensado originalmente en hacer una comparación entre esta colección de relatos cortos (por llamarla de algún modo) y *Vidas cruzadas* (*Short Cuts,* 1993) de Altman, basada en varios relatos de Raymond Carver. Pero los principios son completamente diferentes: la obra de Altman ha sido a menudo dickensiana en el sentido formal al que aludí antes, en donde el entrecruzamiento entre varias narrativas produce un enredo de tramas (en Dickens, también motivado por la serialización): los relatos cortos pierden su autonomía como episodios separados y se transforman en una especie de

totalidad hacia la que avanzan ciertas complejas interrelaciones finales (en el caso de *Vidas cruzadas*, el terremoto, pero también muchas otras cosas). Esto marca la confluencia de todas esas líneas narrativas y es un efecto estético muy específico, que encontramos, por ejemplo, aunque la selección se haga sobre la base de tema o motivos, en el *Ulises* de Joyce donde, virtualmente, todo reaparece en la secuencia del Nighttown. Lo mismo puede decirse de *Berlin Alexanderplatz* (1980) de Fassbinder, con su larga y pesadillesca recapitulación y, por extraño que parezca, también sucede al final de la trilogía, en *Rojo,* donde una multitud de destinos individuales se abren paso para llegar a sus finales en el hundimiento del transbordador.

Pero este no es, en modo alguno, el principio organizador de *El decálogo* y, aunque para muchos de nosotros la secuencia final de la colección de sellos pueda ser el momento más glorioso y cómico de toda la serie, ciertamente no anuda ninguna de las líneas argumentales. Tal vez, en realidad, el motivo de la colección de sellos pueda servir como un comentario velado sobre, precisamente, esa falta de clausura: las historias individuales se reúnen como tantos otros preciosos sellos, de valor variado, pero luego la colección completa se desvanece sin totalización ni conclusión. Cuando uno es víctima de un robo, siempre tiene esa extraña sensación de que debería pasar algo más; por lo menos, tendría que llegar a nuestro conocimiento el destino del objeto perdido; la historia debería tener una conclusión. Pero aquí no hay nada de eso; hasta la falta o la ausencia de algún modo se han perdido, y uno se queda deambulando confuso y, en cierto modo, incompleto; el acontecimiento mismo del hurto de alguna manera ha sido confiscado.

Pero hay algunos otros principios de organización que deberíamos mencionar. El hombre de la gabardina Mackintosh, por ejemplo, es la frase sin significación con que Joyce designa a esa figura enigmática cuya aparición a lo largo del *Ulises* se nota, pero nunca se aclara. ¿Es el autor mismo o algún misterioso ángel, un pistolero del IRA, el lector o un espía inglés? Nunca llegamos a saberlo y nadie nunca identificó a ese personaje: por lo tanto, estamos obligados a volver a caer en una descripción puramente formal, es decir, que el Hombre de la Mackintosh es la personificación muy alegórica de la interrelación y la repetición misma, la

antropomorfización de la totalidad urbana, el «ser visto» de la totalidad. En Kieślowski, una figura análoga aparece calentándose frente al fuego junto al lago congelado, cargando algo en el bosque, montando una bicicleta. La cuestión interpretativa importante es, pues, si esta figura marca la presencia del destino (que, como hemos visto, es lo mismo que el azar) o si, como he estado sugiriendo, marca la interrelación de todos esos destinos, una cuestión en verdad muy diferente, más un asunto formal que una señal metafísica. Pero lo que yo estoy llamando formal aquí, y que claramente prefiero como interpretación, es en sí mismo el reflejo de lo social como tal: en este sentido, este *genius loci* particular puede concebirse como la contraparte dialéctica del complejo de apartamentos que, en sí mismo, representa la ciudad y, en última instancia, la sociedad urbana como tal.

Creo que lo que en Balzac se ha llamado «le retour des personnages» [«el retorno de los personajes»] es levemente diferente de esto: vislumbrar en un episodio a un personaje a partir de otro es una especie de bonificación de placer suplementaria, como le gustaba a Freud denominar la elaboración secundaria. Nos recuerda que todos estos episodios están relacionados entre sí, algo menos imperativo en *El decálogo* que en la trilogía de los tres colores, donde la breve incursión en el tribunal francés (en el medio de un discurso en polaco) produce un desconcierto que, al mismo tiempo, nos tranquiliza sobre la interrelación más profunda de los tres episodios (pero que sólo se confirmará definitivamente al final de *Rojo* con el trágico *fait divers* [«noticia de actualidad»] que ya he mencionado). Pero estas son, si se me permite llamarlas así, garantías sobre las intenciones del autor y su confiabilidad: entonces era verdad que estaban relacionadas después de todo, pensamos. Y, de lo contrario, pueden contar sencillamente como azar, pero un azar que no significa nada, que, sin duda, marca otra narrativa pero que, principalmente, contribuye a la aparición en la superficie de la totalidad; esto es, la impresión y la ilusión de que se trataba justamente, desde el principio, del azar.

Me interesa, más que nada, subrayar un principio organizacional diferente, que también se basa en mentiras, por decirlo así o, si se prefiere, en ilusión, pero una ilusión de un tipo por completo diferente. Es el marco mismo lo que nos alienta a pensar que estos diez episodios deben

concebirse de algún modo desde el punto de vista de los Diez Mandamientos, vale decir, en cierto modo, como versiones modernas de los mandatos bíblicos, mientras, como todos, terminamos por admitir que, en realidad, las conexiones son en su mayor parte tenues y la búsqueda de paralelos termina siendo una tarea realmente frustrante y nada satisfactoria. Hasta los paralelismo de Joyce con la *Odisea* son más satisfactorios y están más plenamente ejecutados: sin embargo, incluso esta comparación puede ser engañosa hasta el grado de que, en el *Ulises,* las dos narrativas pueden llegar a yuxtaponerse, mientras que aquí tenemos la disyunción formal de una narrativa, por un lado, y una ley, por el otro.

En primer lugar, ¿cuál puede ser la relación entre dos formas tan diferentes de discurso? Claramente es una relación diferente de, digamos, el modo en que un relato ilustra (o refuta) de cierta manera una máxima (como las de La Rochefoucauld, por ejemplo), o el modo en que un relato resulta tener una moraleja, como en una fábula o en una parábola. Este es, pues, el momento de mencionar una obra poco reconocida y que yo juzgo uno de los grandes libros de la teoría literaria moderna; me refiero a *Einfache Formen [Las formas simples]* de André Jolles, publicado por primera vez en 1929 y que, hasta hoy, no ha sido traducido todavía al inglés. La premisa de Jolles es que existe una cierta cantidad de géneros de discurso simples o primitivos –él analiza nueve de ellos– que hacen las veces de algo como el meollo o el núcleo de géneros literarios más complejos y artificiales. Son como un equivalente de los gestos fundamentales del lenguaje mismo y, como las etimologías de Heidegger, nos ofrecen la posibilidad de vislumbrar formas más antiguas y más simples de vida (lo que hace sonar una nota ambiguamente primitivista en el contexto histórico en el que aparecieron ambas teorías). Sus primeras formas parecen ya bastante elaboradas: leyenda, saga y mito, pero luego encontramos acertijos, proverbios, noticias cotidianas y chistes (o agudezas, como en Freud; en alemán es difícil distinguir estos dos últimos), junto con cuentos de hadas igualmente elaborados. Pero la que nos interesa aquí es la novena forma que, además, es relativamente original e inusual en esta doble secuencia: es lo que Jolles llama el *Kasus* y es, como él mismo lo admite, una figura hasta entonces relativamente no codificada con la que estamos normalmente

familiarizados sólo en el contexto especializado de la ley. De hecho, si hemos de interpretar el juicio o proceso como una forma literaria más elaborada, debemos atribuirle como su forma simple o núcleo primitivo, con extremada precisión, el *casus,* entendido como ese modo en el que comparamos una narrativa anecdótica con un mandato legal igualmente reducido y simplificado. Tampoco es meramente una cuestión de sopesar las pruebas o deducir la motivación: primero hay que resolver una cuestión de universales y excepciones: si el acto entra dentro del ámbito de la ley en cuestión y hasta si la ley en cuestión tiene siquiera alguna validez. Cito a Jolles:

> En el *casus* mismo, la forma deriva de una norma para las evaluaciones de diversos tipos de conducta, pero es también inherente a su cumplimiento la cuestión del valor de la norma en cuestión. Es necesario sopesar la existencia, validez y extensión de las diversas normas, pero esa misma evaluación incluye la siguiente pregunta: ¿de acuerdo con qué medida o con qué norma debe realizarse esta evaluación?[2].

Como en el caso de la fábula, aquí se yuxtaponen dos tipos de discurso, pero, en la forma con la que estamos más familiarizados, intentamos subsumir uno en el otro, mientras que aquí los dos tipos radicalmente diferentes de discurso se interrogan y se impugnan recíprocamente. Prefiero ver la presencia de lo legal en Kieślowski –los casos en el tribunal, los juicios de *Rojo,* etc.–, no como cierta primacía de la moral o el juicio legal, sino más bien al revés, como proyecciones de esa forma más primordial de discurso que es el *casus* mismo, en el que lo que llamamos juicio es la interrelación de dos tipos de discurso, cada uno de los cuales está aún por determinarse: ¿hay un acontecimiento o un hecho, un acto? Y ¿hay una ley?

De todos modos, esta ángulo de enfoque parecería retrotraernos a la interpretación estándar de *El decálogo* y su referencia a los Diez Mandamientos. Y yo propongo algo bastante diferente, por lo que la comparación con Joyce y el paralelo con la *Odisea* siguen siendo provechosos de una manera diferente. Quiero sostener que estos paralelos no tienen ningún contenido, sino que, simplemente, designan clausura y uniformidad. Homero le presta a Joyce una cantidad específica de episodios, después de lo cual su libro puede considerarse terminado y

cerrado: es esa famosa condición, sobre la que ya se han dicho muchas cosas sensatas y muchas tonterías; me refiero a que la forma resiste y permite un libre juego genuino de invención dentro de sí misma y contra sí misma; una libertad que no habría sido posible si, desde el comienzo, se hubiera permitido todo o no se hubiera permitido nada.

En el caso de *El decálogo,* creo que podemos ser más precisos: el hecho de que estos sean todos mandamientos significa que se los considera todos semejantes y de una misma forma; por consiguiente, exigen una lectura que está programada de antemano –la forma específica de atención e interrogación determinada por el *casus*– y, al mismo tiempo, una comparación constante hacia atrás y hacia delante entre los episodios a los que se atribuye más o menos «la misma» forma general y que, supuestamente, comunican más o menos el mismo tipo de significación. Mientras tanto, el hecho cultural y bíblico tradicional de los «diez» mandamientos nos da un cierre y asigna un término y un límite a la obra de Kieślowski. No tiene que ser indeterminada, mucho menos infinita; diez es suficiente, la tarea ha sido completada, etc.: pero este límite es más potente que los números tradicionales de Boccaccio, pues, además, está redoblado por la historia.

Es esta estructura doble –cierre y réplica formal– lo que otorga a *El decálogo* su particular fascinación y lo que desencadena un rico e inagotable proceso interpretativo: pues, por finita que sea la interpretación de cualquiera de los episodios, siempre termina en una actividad de comparación que virtualmente, por definición, puede no alcanzar nunca un límite (y, al mismo tiempo, no llegar nunca a ninguna solución verdaderamente satisfactoria, que es otro modo de decir lo mismo).

De todos modos, intentémoslo y comencemos con lo obvio. Este es un filme o una serie sobre la vida cotidiana, pero sobre la vida cotidiana de un tipo muy especial. Hasta me tienta decir (por anacrónico que suene) que es una vida cotidiana de clase media, de profesionales o gerentes. Los dos conductores de taxi son la excepción, pero, tan móviles como la cámara misma, tampoco tienden a darnos la sensación de pertenecer a la clase trabajadora. Además, vista desde el punto de vista de los distintos apartamentos del complejo y a pesar de algunas pinceladas *yuppie* de

escenas de esquí, ascenso de montañas y otras parecidas, parece más bien un tipo genuinamente tradicional de clásica y estable vida burguesa. Pero, después de todo, estamos en un país preeminentemente político y en un periodo en el que se libran convulsivas luchas políticas que habrán de continuar. Nada de esto aparece en la serie; la única nota política es la referencia a la resistencia contra la ocupación alemana en el episodio 8. Ninguna señal de socialismo ni de sus problemas, pero tampoco ningún indicio del heroico estereotipo del disidente, como el que galvanizaba a la Europa anticomunista durante ese mismo periodo. Creo que todo eso fue excluido simbólicamente desde el primer episodio, donde se nos presentan dos fuerzas incorpóreas enfrentadas de manera rigurosa: la ciencia y la religión. Seguramente, son las fuerzas ideológicas a la que apelan políticamente, por un lado, el marxismo, y, por el otro, los movimientos que están contra el Partido. En el primer episodio, las dos fuerzas se vuelven, en efecto, una contra otra y cada una, si se quiere, deconstruye la contraria, lo que termina provocando la eliminación mutua. Este acto inaugural de la serie quita así del medio la política en cualquiera de sus formas: no hay heroísmo de protesta ni dialéctica del partido. Lo que se abre así es una apariencia de la vida burguesa y su temporalidad; pero sólo una apariencia, pues esta utopía es, en realidad, la del socialismo mismo, su utopía del Segundo Mundo, que encuentra su expresión en *El decálogo* precisamente gracias a ese recurso de poner entre corchetes lo político como tal. Lo que se nos muestra es la vida cotidiana utópica del futuro que retorna con la misma apariencia de la vida de la clase media europea del Este del pasado. Citaré brevemente una observación de Slavoj Žižek sobre este fenómeno (que merece ser examinada y citada mucho más extensamente):

> Aquí nos enfrentamos con la vieja noción estructural de la brecha entre el espacio y el contenido positivo que lo ocupa: en cuanto al contenido positivo, aunque los regímenes comunistas fueron principalmente un deprimente fracaso, que generó terror y miseria, al mismo tiempo abrieron cierto espacio, un espacio de expectativa utópica que, entre otras cosas, nos permitió medir el fracaso del socialismo realmente existente mismo[3].

En *El decálogo,* Kieślowski se las ingenia para proyectar el contenido utópico latente de la vida burguesa misma. Es como si una tradición cultural y un modo de vida propios esencialmente del siglo XIX hubieran sido separados de su propia infraestructura histórica y puestos en otra diferente caracterizada, ante todo, por el silencio de la forma mercancía. No hay duda de que *El decálogo* nos permite vislumbrar la llegada de la nueva cultura de la imagen, la nueva mercantilización, pero sus interiores extrañamente expresan una especie de contenido utópico reprimido de la vida burguesa del siglo XIX que sale a la superficie por un último momento en el socialismo realmente existente (como un fantasmagórico paralelo con la recomendación de Lukács de incorporar «el realismo crítico o gran burgués») antes de que fuera erradicado del Este y de Occidente por igual y barrido por la globalización y la posmodernidad, por el capitalismo tardío como tal.

Tal vez ese fugaz vislumbre utópico tenga algo que ver con lo que Deleuze llama «virtualidad»: si así fuera, debemos concebir las operaciones de esta última en un espacio en verdad muy peculiar. En realidad, tiendo a estar de acuerdo con quienes han llegado con cierta exasperación a la conclusión de que *El decálogo* tiene poco que ver con los Diez Mandamientos originales y mucho con la cuestión de la mentira[4] (no particularmente mencionada en ellos, que yo recuerde). Por el otro lado, Lacan pensaba que todos los mandatos bíblicos tuvieron que ver con el advenimiento del Orden Simbólico o, en otras palabras, con el lenguaje mismo, en el que mentir y la posibilidad misma de mentir desempeñan un papel primordial[5]. También Eco observó que hablar no es la condición previa para mentir sino, más bien, al revés: uno no puede hablar salvo que pueda mentir[6]. En todo caso, en *El decálogo,* precisamente es la mentira lo que permite una especie de virtualidad deleuziana. Mentir produce múltiples narrativas, la posibilidad de variaciones narrativas y la coexistencia de líneas argumentales alternativas ficticias o imaginarias.

Así, el segundo episodio nos presenta inmediatamente un maravilloso *casus* y un juicio dramático y pseudosalomónico: la protagonista tendrá el hijo de su amante si el médico estima que la enfermedad de su marido es fatal; si las probabilidades de sobrevivir del marido son altas, ella prefiere

abortar. La mentira del médico combina las narrativas en una nueva que, inesperadamente, tiene éxito. El motivo de la salvación prueba que uno puede y debe hacer el papel de Dios: y que mentir es una rica fuerza de invención y creatividad. Y, tal vez, ese poder de la mentira arroje luz retrospectiva sobre *El aficionado,* filme en el que la voluntad de decir la verdad es destructiva más allá del sentido nietzscheano.

Pero ahora me pregunto si no me he pintado en un rincón del cuadro en el que preferiría no estar, pues uno de los motivos del elogio con que quería concluir aquí fue que, por lo menos en *El decálogo,* se nos ahorra la habitual glorificación posmoderna del arte y la estética (normalmente, acompañada por este o aquel motivo religioso) que tiende a marcar la ausencia de contenido concreto en los peores tipos de producción artística contemporánea (y que, por supuesto, podemos encontrar *ad nauseam* en la trilogía final de Kieślowski). Pero, podría objetarme alguien, el motivo mismo de mentir, ¿no es ya una especie de celebración del arte en la forma ficcional? Y ¿no emerge precisamente en lo que usted ha llamado un espacio utópico abierto por la exclusión de ese contenido social concreto que llamamos política?

Esto es ciertamente bastante aplicable en los dos episodios siguientes en los que la multiplicidad narrativa se alcanza mediante la coexistencia con una vida soñada, con una existencia ficticia que la persona se cuenta a sí misma (como el padre y la hija con inclinaciones incestuosas del episodio 4) o a los demás (como las tentaciones mitómanas de la examante del taxista en el episodio 3). Estos episodios tienden fuertemente a lo puramente subjetivo y a su aparentemente informe fungibilidad, sólo refrenada y precisamente definida por el requerimiento de que ofrezca una alternativa narrativa y no meramente una vaga ensoñación.

El episodio de la falsa madre (el número 7) aporta un poco más de claridad sobre esta particular cuestión formal: pues la narrativa alternativa de la abuela (que ella es la verdadera madre de Ania y no su desafortunada y maternalmente incompetente hija) es socialmente objetiva: es decir, se trata de una mentira pública en la que todos los demás creen y no un mero fingimiento. Como en el episodio del Holocausto (8) y el de la narrativa de la impotencia (9), en estos casos, las opciones narrativas adquieren la forma

de misterios históricos o la reconstrucción de causalidades faltantes; el niño judío fue rechazado, no porque la pareja cambiara súbitamente de opinión y se volviera más despiadada sino a causa de una crisis en la red de resistencia y la posibilidad de que hubiera un traidor. En el episodio 9, el marido cree que la esposa ha buscado a un amante porque él sufre de impotencia incurable, pero ella ya tenía a ese amante antes; lo que trato de decir es que, en realidad, la impotencia de él no tenía nada que ver con la infidelidad de la mujer. Nos quedan así tres evidencias faltantes: las dos centrales, sobre la muerte y sobre el amor, suficientemente importantes para aislarlas y transformarlas en largometrajes por derecho propio: la secuencia del asesinato y el episodio del *voyeur* y finalmente, el último, la colección de sellos.

En el episodio 5 parece bastante claro que la opción narrativa real que está en juego no es si el taxista vive o muere, ni siquiera la lucha entre el castigo capital y alguna otra cosa sino, más bien, la vida alternativa que podría haber sido posible si la hermanita del muchacho hubiera vivido. Se establece, pues, el clásico quiasmo de la forma de relato breve en el que la virtualidad narrativa se transfiere de la víctima (y también del abogado, el tercero de toda esta historia) al asesino. Es un *casus* doloroso, conmovedor, quizás hasta sentimental.

En lo tocante al episodio 6, el del voyeurismo, tiene al menos el mérito de suprimir la oposición entre amor y sexo. El muchacho ama su imagen de fantasía a causa de su componente sexual: este es un caso en el que la pornografía tiene los resultados más elevadores y moralmente inspiradores, hasta en el plano espiritual. El cambio consiste aquí en que la víctima se vuelve el agresor y somete al joven a los avances físicos más ofensivos, mientras que este, el pervertido y el agresor, es la víctima verdaderamente pura e inocente de esta agresión. Mientras tanto, la situación de la «ventana indiscreta» parecería situar este episodio directamente dentro de la reflexividad estética, como una exploración de la cámara y del filme y la inmoralidad exhibicionista de este último: ¿dónde nos deja todo esto, en nuestra condición de televidentes de esta serie?

Desde el hijo muerto al padre muerto: los hijos del episodio final pueden representar dos narrativas alternativas muy diferentes en las que interviene

la música pop o el punk con algo del viejo sentido de la degeneración burguesa u occidental que tenía esa música en los tiempos soviéticos (como ha observado Perry Anderson, las letras nos invitan a quebrantar prácticamente cada mandato de los libros). La vieja utopía burguesa o las tradiciones victorianas del edificio de apartamentos están llegando a su fin; la unicidad de la Polonia del Pueblo está a punto de dar paso a cantidades desconocidas de una nueva Europa orientada al mercado. Este es el punto en el que la narrativa del descubrimiento del padre muerto alcanza el clímax. Pues no implica solamente el descubrimiento de una vida secreta, ni siquiera del valor de los objetos a los que uno no les había prestado ninguna atención hasta entonces. Paréntesis, siguiendo el principio de Stanley Cavell de que lo que uno recuerda mal de una película es parte de la película, haré una confesión: mi parte favorita de este episodio es algo que no sucede en él; me refiero a un recuerdo tergiversado que tengo, según el cual los dos hijos regresan donde el comerciante que se las ha arreglado para apropiarse del Penny Black con astucia y engaños. El hombre dice, con calma: «Os estaba esperando. No tenía verdadera intención de quedármelo; sólo quería que estuviera en mi posesión durante unas horas, disfrutarlo por un día o algo así, temporalmente, propiedad privada provisional»: y me sigue impresionando como una interesante versión alternativa.

En todo caso, lo que en realidad encuentran los hijos es un mundo por completo diferente, una sociedad secreta dentro de este mundo, innombrable, que no puede mencionarse ante quienes no pertenecen a ella, ignorada por las grandes instituciones sociales; es como una liga secreta de fetichistas de los pies procedentes de toda la Europa del Este o como los círculos de pornografía infantil ocultos en internet. Esta es la sociedad secreta de los filatélicos: tiene sus clases y sus gradaciones, sus funcionarios, presidente, dignatarios locales, etc. También tiene sus tradiciones, su historia, su leyenda: el padre es uno de sus miembros, un participante muerto, un héroe de la filatelia ya en vida. Este es un mundo utópico más antiguo, oculto y prometido dentro de la disolución del viejo, la suplantación de las crisis e historias individuales por las colectivas. Este es un final jubiloso y de salvación, con algo de la alegría de un velatorio irlandés: algo por lo que vale la pena perder la colección de sellos.

En este análisis, hemos tratado de minimizar lo más posible la importancia de las interpretaciones metafísicas o religiosas. Pero, al concluirlo, tenemos que afrontar la cuestión de la ética como tal: ¿puede evadírsela tan fácilmente como categoría interpretativa? Y los varios finales suspendidos ¿no son otros tantos llamamientos brechtianos a decidir y a una forma esencialmente ética de juicio? Preferiría seguir a Slavoj Žižek en su modo de identificar lo ético en el sentido de Hegel o hasta en el de Lacan, pues eso nos llevaría a sostener que el tema fundamental de estos filmes es no la ética sino, más bien, la moralidad; o, si se prefiere, que lo que tenemos aquí es la ética misma haciendo la crítica de la moralidad (antes que la expresión de cualquier posición ética específica). Este es, en realidad, el espacio mismo de la política de Kieślowski como tal, restringido precisamente a esa crítica ética y, por consiguiente, marcado históricamente por la situación de la Europa del Este en la década de 1980: la dialéctica de la «honestidad», por ejemplo, la ambigüedad de la disidencia pero también del comunismo mismo, etc. Pero esta particular situación llega a su fin en 1989 y, por lo tanto, ya no está disponible ni como tema ni como situación para las obras posteriores que deben transformarla en paradojas transnacionales.

En cuanto a la forma, esta emerge de la construcción del azar, de la reestructuración de la vida cotidiana en coincidencia, lo que equivale a decir, en enigmas que piden interpretación sin confirmarla. Los enigmas son los de la variación narrativa, de la proliferación de las líneas narrativas y los mundos alternativos (una «virtualidad» tal vez permitida, si no generada, por un momento histórico en el que todavía existían los sistemas económicos alternativos).

[1] En realidad, el guion publicado ofrece una explicación naturalista o científica de la disparidad entre la predicción del padre y la temperatura real del lago: lo significativo es que esa explicación no fue incluida en el filme.

[2] A. Jolles, *Einfache Formen,* Tubinga, Niemeyer, 1930, p. 190.

[3] Slavoj Žižek, «Suicide of the Party», *New Left Review* I/238 (noviembre-diciembre de 1999), p. 46 [ed cast.: «Cuando el partido se suicida», *New Left Review (en español)* II/2

(mayo-junio de 2000), pp. 161-180; disponible en https://newleftreview.es/issues/2/articles/slavoj-zizek-cuando-el-partido-se-suicida.pdf].

[4] Véase, por ejemplo, Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances,* Nueva York, Hyperion, 1999.

[5] Jacques Lacan, *Le Séminaire,* Livre VII («L'étique de la psychanalyse»), París, Seuil, 1986 [ed. cast.: *Seminario 7,* Buenos Aires, Paidós, 1977]. Véase, asimismo, Kenneth Reinhard y Julia Lupton, «The Subject of Religion: Lacan and the Ten Commandments», *diacritics* 33:2 (verano de 2003).

[6] Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language,* Londres, Blackwell, 1997 [ed. cast.: *La búsqueda de la lengua perfecta,* Barcelona, Crítica, 2016].

TERCERA PARTE
La adaptación como experimento posmoderno

VII
¿Eurobasura o *Regieoper*?

El estreno de una nueva producción danesa de *Tannhäuser y el torneo de trovadores del castillo de Wartburg* de Wagner no justificaría hacer un extenso comentario teorético si no se hubiera producido este renacimiento mundial de Wagner en el que el número de reposiciones de los dramas musicales wagnerianos ha rebasado, según se dice, el renovado interés manifestado por virtualmente todas las óperas ahora clásicas del siglo XX (o «modernas»). Tal vez, la carrera de su director, Kasper Bech Holten, director de la Ópera Real Danesa a los veintisiete años, y que pronto se incorporará a la nueva globalización cultural de directores de ópera, virtuosos, actores políglotas y jugadores de fútbol, puede agregar una perspectiva adicional a lo que parece ser el desarrollo de un nuevo fenómeno histórico que ni el genio de Wagner ni el talento de Holten bastan para explicar.

Tannhäuser parece ofrecer una ocasión meramente periférica para examinar tales desarrollos, puesto que fue algo así como una obra de transición en la carrera del propio Wagner, con un libreto defectuoso que atormentó al músico toda su vida. Lo cierto es que, más o menos una semana antes de su muerte, le dijo a Cosima: «Debemos al mundo un *Tannhäuser*», cuando se sabe que, después del amargo desengaño de la primera presentación de *El anillo* en Bayreuth, Wagner había decidido abandonar la ópera y dedicarse únicamente a las composiciones orquestales. Pero *Tannhäuser* (estrenada en Dresde antes de la revolución pero que aún era una «ópera romántica» y no un «drama musical») continuó siendo un asunto inacabado: una amalgama de dos fuentes medievales demasiado grandiosas para su forma teatral bastante convencional y rígida (coros, fragmentos teatrales, la falta de tramoya, acción exterior brevemente resumida) y un espacio para las arias tradicionales que la teoría y la práctica

del *leitmotiv* aún no habían borrado pero que tampoco servía ya para desplegar un auténtico virtuosismo al estilo Bellini.

Hay algunas prefiguraciones: la competición de canto entre los *Minnesänger*, por ejemplo, sólo llegaría a realizarse plenamente en su forma más burguesa con *Los maestros cantores de Núremberg;* y la canción ganadora del premio de Tannhäuser nunca conseguirá la centralidad de la de Walther von der Vogelweide, aun cuando ejemplifique la autorreferencialidad, la música sobre la música, que siempre está implícita en la ópera y siempre acecha bajo la superficie de la forma.

El gran duelo de canciones de los *Minnesänger* en el castillo de Wartburg –un evento aparentemente legendario que, según se supone, tuvo lugar alrededor de 1216– se atribuye a figuras históricas reales (con la excepción de Tannhäuser) y ya E. T. A. Hoffmann lo había llevado a la ficción mucho antes que Wagner. La otra leyenda medieval combinada con esta en la ópera tiene que ver con seres humanos atraídos con engaños a reinos mágicos o diabólicos de los que no pueden escapar: en este caso es el reino de Venus, quien fue absorbida en la cultura cristiana junto con otras deidades paganas, para transformarse allí en agente demoníaco (como lo documentó Jean Seznec en una obra clásica). El Venusberg *–¡mons veneris!–* en el que fue tentado el pobre Tannhäuser y que, desde entonces, lo tiene subyugado es justamente ese espacio pagano que inspira horror en los súbditos cristianos del mundo luminoso de la superficie, que principalmente incluye la corte de Eisenach. Esta es claramente una primera dramatización virtualmente abierta de lo que hoy se ha llamado clínicamente (y cómicamente) adicción al sexo: y, por supuesto, se desliza sin esfuerzo en el convencional motivo romántico de las dos amantes –morena y rubia pero, más significativamente, lo físico y lo espiritual, la puta y la madre, la prostituta y la esposa–. Pero Tannhäuser experimenta un amor puro y espiritual por Isabel, la hermana del elector Enrique y patrocinadora de los duelos de canciones, por así decir la jueza y el emblema poético del *Minne* –el amor cortés– mismo. En Wagner, esta faceta más pura del amor (que tiene su contrapartida carnal en *Frau* Venus) está dotada (como también lo está su rival) de su propia música característica y, sin embargo, esa música se identifica también con los peregrinos y la religión cristiana en general de tal

manera que nos encontramos con tres posiciones más que con dos y, por ello, todo se vuelve irremediablemente confuso y desconcertante.

Este fue, seguramente, uno de los defectos que atormentaba a Wagner retrospectivamente, pues no está del todo claro por qué la pureza espiritual asociada a Isabel y al amor cortés en general debería identificarse con la Iglesia y la religión como tal. El impulso sexual y cualquier alivio (castidad, sublimación) o liberación de ese impulso son afectos libidinales que, para justificarse, no exigen particularmente la ideología teológica occidental del pecado y la redención. Cuando el drama de la tentación erótica se repite en el muy posterior *Parsifal* –cuando Wagner, ya anciano, adopta una decidida posición a favor de la castidad–, la solemnidad de la religión no necesariamente debe leerse como cristiana, y muchos creyentes se han negado a reconocer que la obra sea teológicamente ortodoxa. Wagner ciertamente quiso que tuviera un tinte ritualista y de culto: se suponía que no se representaría más que en su templo: Bayreuth. Y, sin embargo –y a pesar de su profesado antisemitismo–, se sintió muy contento de que la estrenara un director judío.

Lo que resulta más interesante de la relación entre *Tannhäuser* y *Parsifal* es su parentesco más profundo y menos visible a través de las fuentes. Wagner ciertamente conocía la novela corta de Hoffmann en la que la figura del poeta demoníaco se llama Heinrich von Ofterdingen, un nombre también consagrado por la novela de Novalis: de hecho, en la ópera de Wagner, ocasionalmente, colegas descuidados se dirigen a Tannhäuser llamándolo Heinrich. Sin embargo, el poeta de Hoffmann no está atormentado por el sexo sino, más bien, por la calidad de su poesía, y convoca a un mago para que lo dote de talentos más elevados, en última instancia procedentes del demonio. Ese mago se llama Klingsor y Wagner, en *Parsifal,* lo trasladará a España, donde, como caballero del Santo Grial expulsado de la orden, ejercita sus poderes de tentación en el mágico jardín morisco que explícitamente ofrece felicidad sexual, y que Parsifal, en su inocencia y pureza y rechazando la tentación, reduce a polvo. El jardín de Klingsor de *Parsifal* y el Venusberg de *Tannhäuser* tienen mucho en común, incluida la extraordinaria música; pero la oposición es más convincente y dramática en el segundo drama musical, en el que Klingsor

ha pagado por su magia el precio de castrarse, que se asemeja bastante a lo que hace Alberico, aunque simbólicamente, en *El anillo.*

Arriesgaré además otra hipótesis, más «erudita», que se sustenta en el desarrollo de Wagner de una manera diferente. A comienzos de la década de 1840, la tradición operística alemana atravesaba una etapa desfavorable y el ejecutante contemporáneo más notable de ópera del momento seguía siendo Bellini, a quien Wagner admiraba. Sin embargo, el tema de vender la propia alma al diablo era un elemento central de la única ópera que había alcanzado auténtico éxito en ese momento: *El cazador furtivo* de Weber, con sus profundos bosques teutónicos, sus balas mágicas, sus cazadores y sus competiciones, no de canto, en este caso, sino de tiro. Esta obra no sólo establece un glorioso ejemplo musical para Wagner, sino que, además, muestra el camino para aprovechar ese material germánico que él luego explotará de manera triunfal. Sugiero, pues, que la *novella* de Hoffmann es la clave para comprender la síntesis que hace Wagner en *Tannhäuser:* Venus y el tema del paganismo en realidad ocultan el motivo primitivo germánico del demonio que, dado el antecedente de Weber (y, sin duda, el de *Fausto* de Goethe), Wagner no podía utilizar sin hacer una evidente confesión de falta de originalidad. Al mismo tiempo, ese vínculo inspira otra obra en la vena teutónica, cuya variedad se hace patente en todas las obras sucesivas de Wagner.

¿Y cómo resuelve Wagner la representación del hechizo de Venus? El agregado de un *ballet* del Venusberg en la producción de París de 1860 es un dato demasiado conocido para repetirlo aquí: el público del Jockey Club del Segundo Imperio requería un *ballet* en el acto final; Wagner comunicó a las autoridades –la producción había sido ordenada por el emperador mismo– que podría ponerlo solamente en el primer acto o no lo pondría. La representación fue un fracaso que, sin embargo, le dio a Wagner fama en toda Europa y a nosotros, un gran ensayo de Baudelaire. Es verdad: Wagner y las tradiciones de *ballet* operístico no se llevan bien y las producciones de *Tannhäuser* tienen tanto éxito resolviendo este problema como las doncellas flores del Segundo Acto de *Parsifal,* orgías que aparentemente exigen grandes cantidades de danza.

Pero ahora tenemos la solución de Kasper Bech Holten, prodigioso como siempre. Ya no estamos en una gruta débilmente iluminada (pero rojiza) desde donde, «a la distancia», como especifica Wagner, se ve un «lago azulado» con las «figuras de las náyades que nadan»; nos encontramos, en cambio, en el interior de una gran mansión con muchas escalinatas y, en el primer plano, sólo un escritorio al que está sentado Tannhäuser escribiendo. Aquí debería hacer un paréntesis para destacar la peculiaridad de esta «lectura», que parece exigir que la vocación musical de Tannhäuser se complemente con su inclinación por el arte de la escritura. Este parece ser uno de los conceptos preferidos de Holten, como veremos, que quizá no deberíamos apresurarnos a asociar con la vieja temática protoestructuralista de la *écriture* de los años sesenta, aun cuando los trovadores fueran tanto poetas como compositores y el Tannhäuser de Holten sea claramente tanto un *graphomane* como un cantante. La interpretación de Holten del acto final de la ópera confirma que el protagonista lleva un diario y escribe narrativa con la misma dedicación que escribe versos. Me tienta la idea de generalizar esta complementación a la luz de la sensacional *Los maestros cantores de Núremberg* dirigida hace algunos años en Bayreuth por Katharina Wagner a los veintinueve años de edad; una puesta en escena en la que los participantes de la competencia de canto son también pintores, como si fuera necesario superponer varias artes o medios para poder desconectar la trama del viejo tipo de oposición entre la tradición y la creatividad.

Con todo, Holten ha conservado la ortodoxia wagneriana hasta el punto de insistir en la inspiración fundamentalmente sexual del arte de Tannhäuser, sólo exagerándola con la aparente afirmación de que no puede escribir una sola línea si no está bajo el hechizo de Venus.

Sea como fuere, lo que nos interesa, ante todo, es la realización escénica. La peluca roja de *Frau* Venus sugiere que estamos observando algún tipo de burdel costoso y no hay duda de que por allí se pasean unas cuantas cortesanas. Pero hasta ahora todo tiene un aire decente y de buena conducta, y el espacio está ocupado, principalmente, por sirvientes: jovencitas con vestidos victorianos y muchachos con el uniforme formal de mayordomos y ayudas de cámara. El telón se ha alzado, en realidad, sobre la famosa

obertura (el momento que Wagner había designado insolentemente para el *ballet* de París). Unos compases reposados y piadosos acompañan a la señora de la casa –no Venus sino Isabel– y a su joven hijo; ambos se acercan al laborioso escritor y lo alientan; luego se apartan, para ser los horrorizados testigos de lo que sigue, espectáculo del que se apartan apresuradamente. Pues Holten ha puesto en escena, en concordancia con los tonos bacanales que comienzan a infiltrarse en esta obertura, un extraordinario despertar de frenesí que se apodera de los sirvientes, hombres y mujeres por igual (esta debe de ser la primera vez en que, en el delirio del Venusberg, se ha dado a los hombres el mismo papel que a las mujeres, pues hasta entonces, en todo caso, aparecía un único discreto bailarín). La música dionisíaca –no sé si Nietzsche alguna vez registró sus pensamientos sobre esta ejemplificación del dios en particular– bien puede reflejar la evolución del tema de inspiración de *Tannhäuser* o, en realidad, esta puede ser su causa; la ambigüedad es digna de los últimos «dramas musicales» y su nueva estética.

El director consigue montar un extraordinario pandemónium que va *in crescendo* con la partitura: en un contagioso frenesí, los hombres se quitan las camisas, las muchachas comienzan a echarse cubos de agua encima para bajar la fiebre y la acrobacia reemplaza a los clásicos movimientos del *ballet:* los participantes se lanzan hacia delante y hacia atrás a través del escenario hasta que, finalmente, arrastran a Tannhäuser con ellos en este frenesí del que él participa sólo hasta el grado de ponerse a escribir (frenéticamente) sobre los cuerpos cada vez más desnudos de los bailarines (¡evocaciones de las teorías postestructuralistas de *écriture* y tatuaje!). Finalmente, y coincidiendo con el creciente disgusto de Tannhäuser por la orgía y por el sexo mismo, se alcanza un momento trascendental cuando uno de los participantes –que ahora están subiendo y bajando las muy diversas escaleras– se sube al piso más alto de estos tramos entrecruzadas de peldaños ¡cabeza abajo! Colgando calmamente en el aire, escala estas gradas sin esfuerzo como si fuera la actividad más normal del mundo; en realidad, el público sólo lo descubre gradualmente, pues el caos en pleno movimiento en todo el resto del escenario lo convierte en un detalle insignificante y prosaico. Es un *O altitudo!* que sólo ocasionalmente

hallamos en las palabras de la literatura o en los sonidos de la música, tal vez hasta en esa «música congelada» que es la arquitectura; pero nunca en escena y de esta manera, nunca en esta incredulidad de la mirada demasiado atónita ¡hasta para sentir sorpresa!

Tales son, sin embargo, los momentos sublimes de alto estilo y la alta expresividad de la *Regieoper,* de la realización escénica posmoderna y de la extraordinaria imaginación de Holten (como cuando, por dar un ejemplo menor, hace que sea Siglinda y no Sigmund quien arranque la espada del árbol donde la había clavado Wotan).

Sin duda, todo esto debe de tener un propósito o, más bien, un pensamiento que ha querido transmitir Holten. Este fragmento de la puesta en escena compone un signo, en el sentido jeroglífico o ideogramático, más que en el lingüístico. Holten quiere que entendamos que, en ese momento, Tannhäuser está experimentando una revaloración, por decirlo así, un desplazamiento del péndulo de los valores hacia la pureza y la castidad o la fidelidad, que lo aleja de los frenesíes agotadores y del «Venusberg» mismo: en otras palabras, sus ideales han dado un vuelco completo. Pero expresarlo así mediante la interpretación, al traducirlo a los clichés intelectuales, a un análisis que podríamos encontrar en un manual de psicología si no en un libro de ética, es en verdad trivializar un lenguaje extraordinario del arte escénico. El gesto de la puesta en escena de Holten, en toda su originalidad, es al guion lo que la música de Wagner es a ese mismo argumento pero en otra dirección: hace surgir una expresión insospechada en un lenguaje por completo diferente; Brecht podría haberlo llamado un *gestus,* aunque de tipo emblemático. Creo que este momento nos pone en la huella del secreto de la llamada *Regieoper* [ópera de director], y, sin duda, también del *Regietheater:* se trata de desmenuzar la obra en fragmentos de sentido y traducir cada uno de ellos en letras, como en un jeroglífico, cuya colección de signos luego se despliega ante nosotros.

La traducción, por supuesto, puede fallar o fracasar por completo: por ejemplo, tenemos la presencia en alto grado infundada de Isabel en esta orgía. ¿Un hijo? ¿Tal vez oculto al público? ¿Se supone que tuvo un hijo con Tannhäuser sin que la corte lo supiera y hasta quizá sin que lo supiera el poeta mismo? Semejante comercio ilícito pondría en ridículo el amor

cortés, que es el trasfondo ostensible de toda la trama; sin embargo, también es verdad que podría defendérselo precisamente con el argumento de la estética del jeroglífico que hemos propuesto antes. El hijo no debe aparecer en las últimas secciones porque era meramente una parte de este ideograma particular: más tarde, entrarán en juego otros elementos que no necesitan recordarlo y mucho menos tener en cuenta el detalle aparentemente escandaloso. Está claro que Holten quiere corporizar aquí el tema de la domesticidad; lo opuesto a la adicción al sexo del Venusberg debe entenderse no como el amor cortés y, menos aún, como la devoción religiosa, sino meramente como el matrimonio y la familia, el «amor verdadero» que supuestamente encarna esa institución, por lo menos en el sistema occidental o individualista moderno. Independientemente de lo que podamos pensar de esta revisión totalmente no wagneriana de la obra original y decididamente rebelde y bohemia de Wagner –y encontramos este compromiso de Holten con el tema de la domesticidad ampliado en los cambios que hizo en *El anillo,* donde el final feliz y el bebé recién nacido de Brunilda, en realidad, pueden ser más biográficamente wagnerianos y, al mismo tiempo, más cuestionables–, quiero hacer la distinción entre este tipo de modificación y lo que transmite la escenificación de la bacanal. Considero que esta temática es una cuestión de interpretación, organizada, en última instancia alrededor del símbolo, mientras que los adornos del establecimiento de *Frau* Venus corresponden al ámbito de la alegoría en su sentido contemporáneo o, mejor dicho, poscontemporáneo, posmoderno.

Los signos aislados de esta última tienen una existencia vertical más que horizontal y podemos conjeturar que esto documenta un movimiento más general de la posmodernidad desde el símbolo a la alegoría: el primero exige la unificación trascendental de la obra, ese ideal de lo «universal concreto» vigente desde Coleridge, mientras que la alegoría –la de tipo posmoderno y no la de la decoración del *ancien régime* a la que Coleridge y Wordsworth eran tan reacios– retorna al momento en todo su aislamiento semiótico, desdeñando las supersticiones de las «grandes narrativas» del modernismo (y del romanticismo), es decir, su unidad simbólica ausente. Esto promueve un tipo de recepción –o consumo– diferente de la lectura arquitectónica, alentada por las «obras maestras» más antiguas. Un tipo de


DISPUTAR LA DEMOCRACIA
POLÍTICA PARA TIEMPOS DE CRISIS
Pablo Iglesias
GANAR O MORIR
LECCIONES POLÍTICAS EN JUEGO DE TRONOS
Pablo Iglesias (coord.)
HEGEMONÍAS
Xavier Domènech Sampere
PEDIR LO IMPOSIBLE
Slavoj Žižek
DISREGARD FOR
HUMAN DIGNITY
LA CAJITA INFELIZ
UN VIAJE MARXISTA A TRAVÉS DEL CAPITALISMO
Eduardo Sartelli
¿DEL MARXISMO AL POSMARXISMO?
Göran Therborn

Con todo, este *Tannhäuser* no parecería ser particularmente ofensivo por presentar ninguna modernización escandalosa de su contenido o su mensaje (si algo se puede decir, es que el triángulo wagneriano de Eros, la religiosidad y la poesía o el genio artístico parecería realzado en esta moderna versión). Sin embargo, las objeciones estéticas a este tipo de heterogeneidad alegórica generalmente terminan siendo morales y también políticas; de ahí surgió el término «Eurotrash» [Eurobasura] que, cuando no es simplemente un americanismo para referirse a la autocomplacencia cultural europea, seguramente vehicula el desagrado de los modernistas tradicionales por el triunfo del mal gusto posmoderno y de la cultura de masas que define la época.

No obstante, las producciones más coherentes de *Regieoper* con frecuencia parecen tener un claro mensaje ideológico: como en la declaración antibélica de *La flauta mágica* (*The Magic Flute,* 2006) de Kenneth Branagh, seguramente uno de los triunfos de la forma. Ambientada en el paisaje de la Primera Guerra Mundial, esta producción da real contenido a la lucha entre Sarastro y la Reina de la Noche: el primero, un líder pacifista a cargo de un hospital refugio y la segunda, una entusiasta belicista gloriosamente demoníaca que canta sus altas notas inmortales desde la torreta de un tanque. Sus tres emisarias son unas enfermeras sumamente lascivas, mientras que el enamoramiento de Tamino se traduce en una «secuencia de sueño» en blanco y negro de un baile de la alta sociedad. Sin embargo, tal vez sea la obertura misma lo que da la mejor idea de los mecanismos de «correspondencia» que, como veremos en un momento, constituyen el corazón mismo de esta forma como tal. Una mariposa que cruza un campo vacío y en paz revela la primera trinchera en la que vemos a un gentío que se mueve agitado (que incluye nuestro primer vislumbre de los protagonistas masculinos) y, finalmente, se posa en un mensajero capaz de cruzar todo el campo para entregar su nota a un personaje uniformado, que tomamos por un general al mando cuando, en realidad, es el director de una banda de música militar, magníficamente inadecuado, y que sirve para anunciar el comienzo de una nueva ofensiva en la que las fuerzas emergentes se lanzan melodiosamente conducidas por nuestro héroe hacia el fuego asesino de las ametralladoras del campo

opuesto. La «serpiente» es aquí la muerte misma desde la que el rescate preparado de antemano nos lanza en la trama como tal. Nada anula aquí la sencilla e ingeniosa versión modernista de la ópera de Bergman; pero lo inverso también es verdad, y el efervescente júbilo de esta música también expresa los deleites de la irrefrenable inventiva de Branagh.

Este último agrega, pues, otro nivel significante al inofensivo «mensaje» pacifista, al mismo tiempo que ese mensaje restaura una coherencia con el libreto de Da Ponte que la ópera no siempre tiene. Pero aún es posible hacer reinterpretaciones mucho más notables y que planteen cuestiones estéticas mucho más serias en puestas en escena gloriosas y, sin embargo, modernas como el *Don Giovanni* (1979) de Losey o *Così fan tutte* de Haneke (y hasta el *Tristán* de Ponnelle)[1]. En ninguna otra parte vemos tan claramente la transformación como en la remarcable versión de *Los maestros cantores de Núremberg* de Katharina Wagner[2], una provocación a Bayreuth mismo seguramente mucho más escandalosa que cualquier marca izquierdista sobre *El anillo* del centenario de Chéreau/Boulez (salvo por la nacionalidad de estos artistas).

Pues aquí el problema es interno y también ideológico y se vuelve en contra del famoso antisemitismo de Beckmesser y Wagner. Katharina Wagner ha decidido desplazar este asunto que, de otro modo, era insoslayable invirtiéndolo por completo y en lugar de poner en primer plano el nacionalismo, que es su correlación inevitable y que se expresa a viva voz en el encomio final de Hans Sachs a «die heilige deutsche Kunst» [«el sagrado arte alemán»] (una evocación perfectamente coherente con el drama y su periodo histórico pero que, probablemente, sea siempre una desconcertante nimiedad para el espectador extranjero, al menos en esta época). Todo esto ha sido posible, como ha mostrado Clemens Risi, poniendo en movimiento a los personajes, dando a estas figuras –Walther, Beckmesser, el mismo Hans Sachs– no identidades estáticas sino verdaderas psicologías en pleno desarrollo y transformación y mostrándolos, en particular, como representantes de soluciones estéticas nuevas y en evolución a los dilemas situacionales de la estética moderna. Por ejemplo, al principio se ponen decididamente de relieve las diferencias de clase: los maestros cantores son claramente burgueses, que tienen sus

aprendices de clase baja, y el serio y poco imaginativo Beckmesser es su representante característico. En este comienzo, Sachs es el padre eternamente comprensivo de las producciones tradicionales, un rasgo que hace que su evolución ulterior sea aún más siniestra. Mientras tanto, y este es el punto de partida crucial, Walther es aquí un arrogante y presuntuoso joven aristócrata, displicente en sus esfuerzos por introducirse en la fraternidad de clase media. Partiendo de estas posiciones de clase, surgirán las evoluciones que constituyen la originalidad de esta producción, pero lo harán por medio de la superposición de dos situaciones históricas. Para Beckmesser y Walther, los cambios serán, por decirlo de alguna manera, desplazamientos en el arte de posguerra: el primero, intentando descubrirse como un *performer* de vanguardia en el peor sentido del término, y el segundo, aprovechando la oportunidad que le brindan los medios para convertirse en un cantante melódico de éxito que gana el premio de la celebridad. Entretanto, Hans Sachs, presumiblemente la encarnación del más auténtico espíritu alemán, se hará nazi y su última diatriba estará funestamente iluminada por llamas al estilo de Núremberg. Este es un desarrollo notable de los elementos latentes en el texto de Wagner y un acto verdaderamente crítico y hermenéutico: no tiene por qué ser la última palabra dicha sobre *Los maestros cantores* ni sobre el propio Wagner, pero, ciertamente, suscita una lectura alternativa plausible y coherente, que ofrece sus propios placeres suplementarios de ingeniosidad e inventiva.

Lo que ya resulta menos convincente en esta versión es una fiesta de la noche de san Juan en que se hacen desfilar orgiásticamente efigies y simulacros de goma de todas las grandes figuras e iconos alemanes, incluido el propio Wagner, en una especie de acto ritual de transgresión política. En realidad, los años sesenta ya nos habían acostumbrado a un radicalismo estético específicamente alemán en el que se suponía que la desacralización del canon amenazaba la legitimidad del Estado mismo, algo menos probable en Francia o en Inglaterra y, ciertamente, carente de todo sentido en una cultura antiintelectual como la de Estados Unidos, donde el arte intelectual ya se consideraba exclusivo de las clases altas (aunque estas no se especificaran como clases). En el mejor de los casos, en Estados Unidos, este gesto tenía el valor materialista de poner al descubierto la

presencia de la institución detrás de una producción estética aparentemente transparente, como en la obra de Hans Haacke. En el peor de los casos, sin embargo, en la Academia alemana, el gesto ofrecía indulgencias políticamente ineficaces de mal gusto, como en la puesta en escena de Konwitschny de *El ocaso de los dioses* (en el ya heterogéneo *Anillo* de Stuttgart de 2002), en donde un cándido Sigfrido adolescente brinca por el escenario sobre un caballito de juguete. Sin embargo, no sería justo decir que estos excesos desacreditan lo que puede lograr la *Regieoper* en sus momentos mejores y más intensos.

Tal vez, corriendo el riesgo de pecar de simplistas, podríamos admitir que la ópera tradicional se montaba bajo el signo del melodrama (incluidas las variedades naturalistas) –*sir* Walter Scott alternando con Victor Hugo– y se interpretaba con todos los recursos de la actuación del cine mudo. Me parece que hubo dos desarrollos que desencadenaron esta conversión a lo que es hoy el arrebato orgiástico de las variedades aparentemente ilimitadas de la Eurobasura: los experimentos realizados en pos de modernizar a Shakespeare y (paradójicamente) el impacto del realismo teatral como nuevo ideal escénico. Este es un momento dialéctico en el que, en esas dos corrientes por igual, el giro hacia un escenario moderno o contemporáneo no se resuelve en una tradición por derecho propio, sino que, simplemente, se limita a arrasar las barreras y hábitos antiguos y a abrir la práctica teatral a innovaciones de todo tipo, no necesariamente en el espíritu de los experimentos que las hicieron posibles.

No puede decirse que la modernización de Shakespeare haya roto con el drama de época; más bien se diría que ha introducido todo un nuevo armario de vestuarios esencialmente históricos y políticos que van desde el *Julio César* italiano fascista de Orson Welles hasta el fascismo británico del *Ricardo III* de Ian McKellen. Con todo, podría pensarse que tales «adaptaciones» exigen identificar un periodo histórico cuyo estilo, a su vez, exige que se lo marque con acontecimientos históricos específicos y memorables (y no, por ejemplo, con las tan generalizadas reseñas o notas en el programa sobre «los vestuarios románticos» exhibidos como un signo de la originalidad de tal o cual puesta en escena). Esta línea de exploración nos lleva a afrontar un problema histórico más contemporáneo: el de los

periodos y los estilos de un periodo (como en los filmes nostálgicos) y también nos conduce, a través de la analogía con las adaptaciones fílmicas de novelas (de ahí la significación del término), en la improbable dirección de los dibujos animados y el acompañamiento musical que parecen haber necesitado desde el comienzo de la era del sonido. Pues es ampliamente sabido que la genialidad esencial de Disney (y la verdadera originalidad de sus producciones, pues él apenas sabía dibujar) estriba en el descubrimiento de que ese nuevo género que era la animación tenía que solucionar su problema de forma decisivo en la correlación entre imagen y sonido y en las restricciones y limitaciones que se imponían entre sí por la acción pictórica y el acompañamiento musical. Seguramente, en el cine mudo, la música que tocaba el pianista acompañante tenía que corresponder lo más posible al humor y el ritmo de la acción. En el caso que nos ocupa, en cambio, paradójicamente, sucede lo contrario y la genialidad de Disney consistió justamente en haber comprendido, desde el comienzo mismo de los filmes sonoros, que la verdadera originalidad dependía de la sincronización de la acción animada con su música de fondo. Sospecho que esta exigencia se originó, en última instancia, en la naturaleza misma de los sentidos: pues el oído integra una unidad temporal de manera mucho más completa que la vista, y se dice que sólo hace falta oír unas pocas notas iniciales para identificar una melodía determinada, mientras que los elementos de la visión son fragmentarios y se completan sólo gradualmente. Así, en animación, los sonidos musicales iniciales proyectarán una unidad completa que su equivalente visual tendrá que seguir de inmediato. El clímax de esta prioridad del sonido sobre la vista se alcanza, para bien o para mal, en esas películas de la naturaleza en las que Disney organiza la naturaleza misma, y el filme documental sobre la vida salvaje se edita para representar el acompañamiento musical a menudo bastante tonto (el espectador, sin embargo, lo recibe al revés y supone que la música fue creada para «orquestar» las travesuras de los animales en su ambiente natural).

Esta analogía aparentemente exagerada nos ayuda, pues, a comprender el tipo novedoso de sincronización que exigían las modernizaciones shakespeareanas, en las que el texto original cumple la función de la partitura musical a la que debe adaptarse la puesta en escena misma. Esta

exigencia agrega, pues, algunas reglas a lo que, de otro modo, ha parecido un ejercicio libre y en alto grado arbitrario y, por consiguiente, define un género por medio de un problema de forma específico (expresión útil que he tomado de Lukács). Tales problemas de forma, cuyo papel tiene un lejano parecido con el que desempeñan las contradicciones en filosofía, confieren, pues, una especie de significación histórica al nuevo género como tal.

Quizá podamos ilustrar cómo se da este proceso en el caso de Shakespeare con un ejemplo menor pero llamativo de la restricción textual, pues ninguna producción de *Ricardo III* puede omitir una confrontación con uno de sus más famosos, mejor dicho inmortales, versos: «¡Un caballo, un caballo! ¡Mi reino por un caballo!». Este debería ser un dilema fatal para cualquier versión modernizada, y en realidad motorizada, como la de Ian McKellen, quien, sin embargo, la resuelve triunfalmente mediante la avería del *jeep* del usurpador. Encontramos una ilustración en cierto modo más general de cómo puede la moderna adaptación explotar con gran riqueza recursos hasta entonces subutilizados en su originalidad en la interpretación que hace Branagh de Fortimbrás como un obsesivo semienloquecido cuyo ejército, lejos de enfilar hacia Polonia, en realidad está proyectando sitiar el castillo mismo de Elsinor en un momento en el que, como luego se revela, ya no hay nada que sitiar y el trono permanece vacante. Por el otro lado, encontrar un final feliz a una u otra de las grandes tragedias –como hace Holten en el caso de *El ocaso de los dioses*– significa, en efecto, cambiar por completo el libreto; esta es la diferencia entre el *Hamlet* de Helmut Käutner (*Der Rest ist Schweigen,* 1959), ambientado en el «reino» aún floreciente de un industrial nazi tras la guerra, y *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard o la alegre *La tempestad* (*The Tempest,* 1979) de Derek Jarman. De todos modos, la comparable «modernización» de Wagner afrontará dilemas similares y exigirá hacer distinciones análogas entre símbolo y alegoría, entre interpretación (o reinterpretación) y floritura ingeniosa o extravagante.

La otra genealogía que hallamos aquí es más paradójica, pues nos retrotrae al realismo mismo y, en verdad, a la reinvención alemana oriental del realismo que fue felizmente coherente con el dogma estético oficial del

Estado. Lo cierto es que, como veremos, la práctica teatral de la República Democrática Alemana (desde Brecht hasta la ópera) implicaba ese restablecimiento de la continuidad artística que reclamaba Habermas en su notorio llamamiento a *nachholen* [«recuperar»] o «ponerse a la altura» mucho más literalmente de lo que lo había hecho la cultura provinciana de una Alemania Occidental físicamente despojada de su metrópolis, y que servía más inmediatamente como inspiración y modelo del primer gran realismo wagneriano en Occidente con la producción de *El anillo* montado por Chéreau en Bayreuth para el centenario (1976).

Creo que lo que aquí se llama generalmente realismo es, en realidad, un compromiso con el texto y su contenido dramático; en este sentido, puede decirse que Chéreau es, a su manera, la realización lógica en Occidente de ese desarrollo[3]. Pero, precisamente, esa atención al texto es lo que abre la multiplicidad de versiones posibles de *El anillo* –alrededor de una docena de diferentes producciones actualmente montadas en todo el mundo– y, en particular, lo que exacerba esa oposición entre alegoría e interpretación de la que he hablado antes; una oposición claramente alimentada por la multiplicidad misma de formas y géneros dentro de *El anillo* mismo, así como los problemas y alternativas que debe afrontar y «resolver» cualquier nueva producción de esta obra de 16 horas divididas en cuatro partes.

Más allá de la decisión más general a favor del drama o de la música –una alternativa que el mismo Wagner nunca llegó a resolver (Holten sigue a Chéreau optando por el drama)–, la partitura y el texto de *El anillo* ofrecen numerosos niveles en los que deben decidirse prioridades. En la música misma, por supuesto, la armonía contra el contrapunto adquiere la forma contemporánea de una oposición entre la transparencia y el «miniaturismo» instrumental de Boulez, para seguir con la percepción de Nietzsche y el estruendo heroico tradicional de las grandes orquestas wagnerianas (los no auténticamente wagnerianos querrían perder completamente ese estremecimiento). El texto claramente solicita una opción entre lo arcaico y mitológico y los tipos de modernizaciones que estamos presenciando actualmente. Pero, en el contenido mismo, están alojadas numerosas y ricas ambigüedades que no es fácil pasar por alto: en el nivel político, la alternancia entre el gran gobernante y la libertad individual; en el nivel de la

ley, la cuestión de las runas y las leyes matrimoniales; en el nivel teológico, las tensiones entre los dioses y el Destino y la cuestión de la videncia y la predestinación; en el nivel económico, la existencia del oro y la naturaleza de la producción; en el nivel social, el sistema de clanes, el feudalismo y el individualismo modernos; en el nivel psicoanalítico, el sujeto escindido, las pasiones tristes de Spinoza, el amor y la identidad, la castración y la voluntad de poder; en la visión cosmológica de la tierra, el aire, el fuego y el agua y el lugar de lo tradicional, de la magia y la metamorfosis, de la poción y del hechizo; en el plano ético, la coexistencia de la confianza, la envidia y la venganza y, finalmente, el problema del Fin mismo: fin de los dioses, fin de los semidioses y héroes y ¿del mundo mismo? Ninguna puesta en escena puede tener hoy interés filosófico sin tomar posiciones sobre todos estos temas, y ello se debe –y ahí reside la originalidad de Wagner en la historia de la ópera– a que su obra hace insoslayable ese foco filosófico. Tampoco es esta exactamente una cuestión de arte didáctico o de tesis, o quizá Wagner nos permite comprender el contenido más profundo de esa cuestión más superficial que parece volverse contra lo que nos distrae de lo «puramente estético» del arte o el valor entretenimiento (mercancía). Pues aquí la obra se monta como una expresión de lo Absoluto: ¡tómalo o déjalo! Wagner –y, de hecho, el modernismo en general– busca renovar la explicación que da Hegel de ese momento (que, para él, precede a la filosofía) en que, después de la religión, el arte era el vehículo primario de la verdad y de una visión del mundo (el fin del arte, para Hegel, llegaría en el momento en el que ya no cumpliera esa función o, mejor dicho, cuando ya no pudiera cumplirla y se hundiera nuevamente en el plano de lo decorativo).

Pero esto ¿no plantea la funesta cuestión de las opiniones y la filosofía del propio Wagner y del tipo de Absoluto que quería encajarnos? Numerosos eruditos y autoridades contemporáneos me convencen de que Wagner tenía una sola filosofía, un valor, y era escribir sus obras y que estas se montaran; esto no significa que fuera apenas algo más que un esteta o un partidario del «arte por el arte» sino, más bien, que el mundo todo, incluidas la política, la sociedad, la revolución y la historia, debía girar alrededor de ese centro crucial que era lo Absoluto mismo: de ahí la fascinación que la persona de

Wagner ha despertado en las sucesivas generaciones. Pero sería malinterpretar la ideología suponer que esto implica el respaldo a una opinión específica. La ideología es el síntoma y la expresión de la contradicción objetiva constituida por la situación histórica misma. A las formas anteriores de puesta en escena e interpretación se les imponía el compromiso de resolver tales contradicciones y de transformar tal o cual tensión ideológica en una cosmovisión coherente, y, visto retrospectivamente, este compromiso con la coherencia también dominó gran parte de lo que podríamos llamar, si no modernismo, por lo menos un acercamiento modernista a Wagner: en teatro, el simbolismo y el modernismo fueron, en gran medida, coincidentes.

Tal vez la «interpretación» nos diga un poco más sobre la temática personal de Holten, particularmente porque arroja luz retrospectivamente sobre su máximo logro, *El anillo* de Copenhague: la más extraordinaria puesta en escena desde la legendaria colaboración de 1976 entre Chéreau y Boulez en el centenario de *El anillo* original representado en Bayreuth. A la luz de la *Regieoper*, me siento tentado a decir que la producción de Chéreau fue «realista», al menos en el sentido en que se tomó seriamente a Wagner como autor dramático y puso a los personajes en una interacción y un diálogo verdaderamente dramáticos (junto con unos pocos detalles «posmodernos» vanguardistas tales como que el ave del bosque de Sigfrido –la dama de los «murmullos del bosque»– aparece dotada de una auténtica pajarera).

En realidad, en una de esas paradójicas genealogías en la que abunda ricamente la historia cultural, parece que podemos hacer remontar la *Regieoper* a esa producción cultural de la RDA que, en el casi universal oprobio imperante de dicho Estado, ha sido virtualmente ignorada hasta hace poco. Pero la práctica teatral de la Alemania Oriental, desde Brecht a la ópera, mantuvo una continuidad lineal mucho mayor con las tradiciones de Weimar –Klemperer, la Ópera Kroll– que la provinciana cultura de la Alemania Occidental tan memorablemente encapsulada en la idea de Habermas de *nachholen* o la «recuperación» de la modernidad. Por ejemplo, Walter Felsenstein en la Ópera Cómica, o su socio Joachim Herz, o Ruth Berghaus –aunque, desde el punto de vista posmoderno, convenga

caracterizar a sus obras como «realistas»–, todos ellos lideraron un realismo operístico que contribuyó a romper con el pasado y con el melodrama y la ópera burguesas convencionales para dar rienda suelta a las posteriores libertades de la *Regieoper*. En realidad, muchos de los practicantes recientes de estas nuevas innovaciones fueros alemanes del Este o alumnos de la primera generación de esa cultura (agregaría, además, que sólo ahora, con la Escuela de Leipzig, estamos comenzando a revisitar los logros de la República Democrática Alemana en pintura; el cine aguarda aún a ser evaluado adecuadamente).

Es indudable que la concepción del realismo que se tenía en la República Democrática Alemana difería significativamente de una estética posmoderna, por lo cual lo que importa es la articulación de las contradicciones y el registro de las tensiones, tanto formales como ideológicas, dentro de la obra. Para esta estética (si podemos llamarla así), lo vital es luchar por las interpretaciones y llevar a la superficie los impulsos y fuerzas contradictorios presentes en el texto mismo. La notable resiliencia de las obras de Wagner no es, pues, consecuencia de su grandeza ante la posteridad ni siquiera de su pertinencia respecto de las situaciones políticas y estéticas contemporáneas (siempre es prudente separar estos niveles, al menos de una manera preliminar) y es menos aún el resultado de su capacidad de dar sus propias respuestas a los diversos problemas que plantean. No, su resiliencia se basa en su inveterada necesidad de poner en escena esas contradicciones como problemas por resolver; como situaciones que, ante todo, exigen soluciones e interpretaciones. En la producción que nos interesa aquí, se ha estimado que lo que más destaca e intensifica tales articulaciones es haber montado las obras como drama y como textos.

Por su parte, *Tannhäuser* y su temática maternal y textualista arroja alguna luz retrospectiva sobre las preferencias interpretativas de Holten, así como sobre su extraordinaria reinterpretación de *El anillo* tanto en general como en el detalle o en la ingeniosa floritura. Holten parece haberse entusiasmado con la legendaria propuesta de Peter Stein («¿Puedo cambiar el final?») que hizo que lo despidieran de la producción del centenario de Bayreuth, por lo que estamos inestimablemente en deuda con él (por la posterior contratación de Chénau). Espero no estar arruinando el efecto

dando una información anticipada al revelar que, en *El anillo* de Copenhague, Brunilda sobrevive y da a luz al niño que bien puede llegar a ser el superhombre que no logró ser Sigfrido. ¿Es esto tan incoherente con los finales múltiples que contemplaba Wagner: el de Feuerbach y el de Schopenhauer[4]? De todos modos, la idea está bastante en concordancia con el espíritu del título de Wagner, que prevé no el apocalipsis sino, más bien, el fin de los dioses como tales y el comienzo de una era verdaderamente humana: un comienzo que Chéreau captó muy bien en los escombros del final de la tetralogía –algo así como la Alemania Año Cero de la era–; el gentío mortal, momentáneamente paralizado por la conflagración de la época, se vuelve lentamente hacia el público y el mundo humano mientras cae el telón.

Aun así, queda abierta la pregunta de si, aun con ocasión de un momento tan significativo y crucial como el final de la ópera, la revisita culminante de Holten debe considerarse una interpretación o una revisión ingeniosa del detalle (y ya ahora debería haber quedado claro que toda mi lectura de la *Regieoper* como práctica histórica va en contra de la preservación y persistencia de esta ambigüedad posmoderna).

Pero quizá, en el espíritu de las reseñas de cine… *die alte Weise* [«a la antigua usanza»]…, ahora no tengamos necesidad de contar la historia de la versión de Holten, que comienza con la insolencia de transformar las *Rhinemaidens* en camareras de bar y a Alberico en un bebedor solitario y frustrado. El malicioso flirteo de las muchachas –perdido en las versiones más tradicionales, incluida la de Chéreau, en la que la atención del público se centra en los «efectos especiales» del agua, la natación, etc.– se destaca sólo débilmente, hasta el punto de que empezamos a sentir pena por Alberico. Mientras tanto, el oro adquiere la forma por completo inesperada de un hombre joven desnudo que nada en uno de esos exhibidores acuáticos para «sirenas» habituales en antros más turísticos estadounidenses. La renuncia de amor de Alberico literalmente arranca el corazón de este símbolo libidinal en lo que constituye sólo el primer clímax de muchos otros, demoledores, en un sangriento acto en el que se conjugan sexo, deseo, envidia, oro y castración en el centro mismo de este mito del destino histórico. ¡A estos excesos nos han llevado los discretos experimentos de

utilizar un vestuario moderno en las obras de Shakespeare! Sin embargo, esta aparente falta de moderación difícilmente sea gratuita: articula la significación de la tetralogía –el vínculo entre deseo y poder– de maneras que la fidelidad a las instrucciones wagnerianas originales con excesiva frecuencia oscurecieron. Holten, por su parte, fue más fiel al otro mandato del maestro: «Kinder! Macht Neues!» [«Niños, haced cosas nuevas!»].

No caben dudas de que las intervenciones más brutales de Holten acentúan la significación y el drama de *El anillo* mismo, como mostraré en un momento. Pero tampoco hay duda de que la línea entre lo fiel y lo arbitrario o gratuito es, en realidad, muy fina, aun admitiendo el nuevo sentido posmoderno de esas palabras. Tal vez la más asombrosa de esas novedades sea lo que parece ser (como en *Tannhäuser*) haber enmarcado la tetralogía en una especie de temática de la escritura informacional: en realidad, toda la vasta serie se inicia con una biblioteca en la que Brunilda parece estar investigando en el legendario pasado no sólo de la maldición sino, presumiblemente, de su propio linaje; junto con las demás valquirias, Brunilda había sido concebida durante la visita «de reconocimiento» de Wotan a la misteriosa diosa terrenal Erda, después de la pérdida del anillo. Idealmente, este marco debería destacar todo lo arcaico del «prólogo», *El oro del Rin,* que, supuestamente, ha tenido lugar al menos una generación antes de *La valquiria* y pone en escena las razas primitivas: los dioses, los gigantes y los enanos, cuya lucha por el anillo y el dios monta el escenario para el drama humano de la trilogía y la resolución de la maldición de Alberico. No estoy del todo seguro de que este ingenioso marco previo lo consiga por dos razones: la primera es que pasamos todo el tiempo preguntándonos cuándo exactamente está Brunilda haciendo su investigación (es decir, ¿antes o después de Sigfrido?); el segundo problema es que *El oro del Rin* mismo ya ha sido «modernizado», de modo que ya ha perdido su aura opaca y mística.

En cuanto a la familia real de los dioses, viven en tiendas, puesto que su gran morada aún no ha sido terminada; el joven Wotan es un emprendedor descarado e inexperto rodeado de un cortejo predeciblemente frívolo de haraganes y parientes políticos; todos ellos preocupados, de diversas maneras, por la factura de los contratistas aún sin pagar (los gigantes –

¡porque son ellos!– amenazan con quedarse con Freia como recompensa, junto con las manzanas de oro que contienen el secreto del vigor eterno, como demuestra la secuela, de modo que el «fin» de esta particular dinastía familiar parece casi tan cercano como llega a estarlo en el otro extremo de la tetralogía).

En cuanto a los gigantes, son organizadores sindicales que portan cascos de obrero, negocian contratos y llegan de sus alturas naturales (son la raza de los moradores de las montañas, como los llamados enanos lo son de las cavernas subterráneas) sobre elevadores abiertos como los que se ven en los edificios en construcción no terminados. Uno es discapacitado y está en silla de ruedas; el otro, joven y más vigoroso e impulsivo, está evidentemente enamorado de Freia y será quien morirá en el desacuerdo sobre el trato que hay que pactar (el amor o el oro). Su muerte repetirá así la renuncia de Alberico (en realidad, una especie de autocastración).

Mientras tanto, los dioses esperan a su abogado para que cumpla la prometida resolución de la disputa por el contrato. Pero él no tiene prisa y lo que se nos presenta es un Loge encarnado por un picapleitos desharrapado, regordete y preocupado (aunque, como sabemos, tiene una idea y, a la luz de lo que sigue, haríamos bien en no subestimar sus talentos estratégicos). Sin embargo, con él, el tema del registro y la información se ha abierto camino hasta el drama central de la «velada preliminar» misma, representado por el pequeño cuaderno en el que Loge consigna asiduamente los detalles importantes, aumentándolos ocasionalmente con documentación fotográfica o registrando esto o aquello en un extremadamente arcaico grabador de cilindro. Y aquí tenemos otra muestra de ingenio: la máquina reinscribe la nota «mítica» del drama de una manera inesperada (antigua para nosotros en el siglo XXI, más que en el espíritu de las brumas del tiempo y los orígenes del mundo), al mismo tiempo que reescribe la escena final de una manera extraordinaria: un poco receptivo Wotan, a punto de entrar en su Xanadú, se encuentra nuevamente con la voz de las *Rhinenmaidens,* que le imploran que restaure el oro, pero esta vez es la grabación de Loge del ruego original de las jóvenes en el cilindro de cera. Pero el primer interlocutor de las jóvenes ya no está presente pues, con la habitual brutalidad, Holten ha transformado el destierro de Loge impuesto

por el insatisfecho cliente que es Wotan (se le había vuelto a relegar a su elemento de fuego) por medio de la estocada letal de una lanza.

En lo tocante al descenso al Nibelheim –no hay ningún intento particular de reflejar los respectivos tamaños de los enanos ni de los gigantes; la «deformidad» de Alberico se marca con una extensa cicatriz facial (tal vez el resultado de un desastroso experimento, como se comprenderá en un momento), así como se marca la condición de Fafner con la silla de ruedas–, los espectadores nos encontramos en un laboratorio experimental, muy del tipo nazi y Frankenstein a la vez; Alberico está ahora vestido con una bata blanca de investigador y el terror de los subyugados enanos recuerda apropiadamente a los genocidios históricos.

Logrado el truco del cuento de hadas, asistimos ahora a una de las más temibles transliteraciones de Holten: el desventurado Alberico, encadenado y torturado por Wotan ahora en su elemento (pues Loge le ha suministrado la idea ganadora) y que nos permite inspeccionar, por primera vez, un anillo como ningún otro: una banda de oro que envuelve el antebrazo desde el nacimiento de los dedos. Para lograr la dominación del mundo, Wotan simplemente tiene que cercenar el brazo.

En esta versión, *La valquiria* es inevitablemente menos deslumbrante, como corresponde a un drama burgués moderno. La casa es convencional; el guerrero Hunding, un clásico autoritario o tipo nazi, que sospecha de los extranjeros y, en particular, del refugiado que claramente es Sigmund (interpretado excepcionalmente por Stig Anderson, quien también hará luego el papel de Sigfrido; nos da la medida de su talento actoral el hecho de que no confundamos a este hostigado fugitivo con el adolescente que Anderson también es capaz de encarnar en el más convincente Sigfrido que he visto). Pero, por supuesto, las revelaciones de este primer día de la tetralogía corresponderán, primero, a un Wotan nuevo, más viejo y más sabio, más desengañado y más irónico (James Johnson), que absorbe la atención y, de inmediato, asume con autoridad el papel del protagonista que Wagner le había asignado intencional o inadvertidamente; pues *El anillo* es, en ese sentido, su drama y no el de Sigfrido, quien, semidiós o no, es poco más que un peón en el plan maestro de Wotan.

La otra revelación es, por supuesto, Brunilda: mayor, más maternal, nos irá gustando cada vez más a lo largo de la trilogía y, finalmente, la veremos más vulnerable que las otras Brunildas clásicas, menos majestuosa, agregando sombras y sutilezas que las cantantes más jóvenes no pudieron alcanzar. En realidad, Holten, en cierto sentido, la colocó en el centro de la tetralogía, mediante el nuevo final y también por medio de su aparición inicial en *El oro del Rin* como la desconcertada archivera de la enredada y sangrienta historia. Esta Brunilda no puede igualar la misteriosa solemnidad de la aparición de la de Gwyneth Jones ante el condenado Sigmund (una de las dos grandes escenas asombrosas de *El anillo;* la otra es la aparición de Alberico a Hagen en sueños: la versión de Chéreau es, en este caso, mucho más cautivante que la de Holten, que parece no interesarse por esos efectos); sin embargo, la Brunilda de Holten (Iréne Theorin) irradia un júbilo interior único y la escena del adiós es adecuadamente conmovedora.

No hace falta decir que el asesinato de Sigmund es brutal en un espíritu muy moderno, aun cuando el desprecio que siente aquí Wotan por Hunding es tan considerable que hasta lo deja vivir (como un recadero para Fricka), desafiando por completo los expresos deseos del maestro.

Ya he expresado mi admiración por el Sigfrido de Anderson, que captura tan espléndidamente la petulancia adolescente del personaje en sus disputas con Mime en la casa de dos pisos (en la que, como cualquier adolescente, puede retirarse haciendo mohínes a su guarida en lo alto). Lo que hay que decir es que el actor cantante tiene la capacidad de superar los dos mayores desafíos escritos en este papel imposible (como lo caracterizó Chéreau): el asesinato de Mime y la súbita infatuación por Gudrun (que le hace olvidar completa e instantáneamente el eterno amor declamado e indudablemente sentido por Brunilda). Esto último, por supuesto, queda oficialmente explicado por el efecto de la poción mágica, pero, en el escenario, es una situación que corre el riesgo de parecer cómica salvo que haya una motivación plausible que, en esta producción, es tanto la inexperiencia juvenil de Sigfrido como la transformación de la tradicionalmente tímida y reservada Gudrun en una vampiresa descarada y seductora.

En cuanto a la muerte de Mime, sin embargo, lo mejor que puede hacerse es exponer la rabia incontrolable, la confusión, el arrepentimiento, el

remordimiento y todo esto surte tal efecto en el escenario que logra que el público pase por alto la improbabilidad de un acto en el que el perpetuo fastidio y desagrado pase al directo asesinato y en el que un joven adoptado mata a su cuidador de muchos años. Para el público más tradicional, esta premonición de la matanza serial siempre se tradujo en un mal disfrazado antisemitismo y es un triunfo de la producción de Holten haber transformado tales reacciones para enfocarlas en la misión misma y el destino de Sigfrido.

Pero la muerte del dragón merece especial atención. Soy de quienes esperan un dragón real (y hasta deploro el artefacto ensamblado de juguete de Chéreau), pero, en este caso, Holten ha encontrado un sustituto muy válido y que provoca el mismo asombro con las bobinas de cable en serpentina y tuberías, ductos, caños y tubos que se arrastran fuera de la alcantarilla para atrapar a sus víctimas: abajo, un rudimentario centro de cómputos desde donde Fafner observa el mundo del que se ha refugiado. También hay en esta versión un patetismo triste en el modo en el que el gigante moribundo advierte a su joven conquistador y que yo no había observado en otras producciones. Y todo esto observado desde la barandilla elevada por Wotan y Alberico juntos, ambos vivamente interesados por el resultado: la novedad que ofrece Holten es haber agregado en un papel silencioso al adolescente Hagen quien, significativamente, al partir, hace el gesto de disparar una pistola a su futuro enemigo.

El Hagen mayor que aparece al final del drama está, pues, apropiadamente presentado como un jefe de la mafia protofascista y un fanático del buen estado físico (Peter Klaveness), con su séquito paramilitar tan siniestro como debe ser, cargado de Kaláshnikovs y con las cabezas cubiertas con balaclavas. La tentación de interpretar la decadente fortaleza de los gibichungos como una imagen del nazismo es, sin duda, bastante habitual: lo que resulta menos usual es el Gunther de esta producción (Guido Paevatalu), joven y físicamente vigoroso y, sin embargo, obviamente débil y sugestionable, inclinado a usar uniformes militares del tipo asociado a las operetas de república bananera y a los fascismos poco poderosos; el auténtico tipo del gobernante titular nacido para servir de fachada para que un Hagen tome el poder. En el plano local, sin embargo,

se nos presenta una atmósfera de los años veinte con sus ricos ociosos que chismorrean y sorben cócteles: Holten no sólo transformó a la pálida Gutrune en una vampiresa extraordinariamente seductora (¡nada en Wagner lo prohíbe!); además, permitió que la relación de hermano y hermana comenzara a evocar el incesto mismo de los welsungos. Finalmente, a diferencia de las producciones más tradicionales, el simulacro de Gunther que corteja fraudulentamente a Brunilda la segunda vez no está interpretado por Sigfrido tocado con el Tarnhelm, sino por el mismo Gunther rejuvenecido, muy diferente del anciano humillado y exhausto de la producción de Chéreau, para quien todo el esfuerzo es tan monumental que merece un sucesor (nada hay más revelador del talento dramático de Wagner que las misteriosas primeras palabras de este simulacro que le describe el acontecimiento a la joven en tercera persona y en tiempo pasado: «Brünnhilde! Ein Freier kam!» [«Vino un pretendiente»]).

Varias veces he dado a entender aquí que el énfasis en el drama libera todas esas reacciones aristotélicas que se mantenían reprimidas en la ópera genuina o, al menos, es lo que sostenía Joseph Kerman hace años al comparar los efectos del *Otelo* de Shakespeare y el de Verdi[5]: el lirismo del segundo desvía y absorbe toda «la pena y el terror» de la obra, de modo que rara vez sentimos el extraordinario patetismo de Sigfrido agonizante mientras vuelve a recuperar el deslumbrante amor por Brunilda como si fuera la primera vez: «Ach, dieses Auge, ewig nun offen!» [«¡Oh, esos ojos ahora para siempre abiertos!»].

He dejado para el final mi escena preferida de la versión de Holten: como corresponde, incluye al otro gran héroe del drama, cuya hipnotizadora encarnación ya he destacado antes: absoluto autocontrol y desdeñosa ironía, el oído sarcástico atribuido al megalómano Alberico y el intrigante Mime, la represión de su emoción por la derrota ante Fricka, la amargura auténticamente real ante la traición de Brunilda, la estoica resignación por el fracaso de la gran empresa misma: significativamente, Holten le hace romper su propia lanza en dos en reconocimiento a la suplantación de Sigfrido (tradicionalmente, es el joven héroe quien la parte con un golpe de la espada Nothung). Todas estas variadas reacciones enriquecen

potentemente el papel y alientan a este gran actor y cantante a exhibir todo el abanico de sus talentos.

Pero, en el encuentro final de Wotan con la diosa de la tierra Erda, madre de sus hijas «ilegítimas», las valquirias (el desdén de Fricka por Brunilda es un buen detalle), es donde nos encontramos ante la verdadera riqueza de la imaginación de Holten. Pues, hasta su primera aparición desde el reino inferior –Erda llega para advertir a Wotan de que renuncie al oro, y ese es su primer encuentro–, la diosa es el prototipo de la pudiente mujer de carrera, madama o CEO, envuelta en pieles y que cumple con prisa sus múltiples tareas. Ahora, tantos años después, Wotan la busca para pedirle consejo: una antigua amante, muriendo en una espléndida habitación de hospital, a quien, no desinteresadamente, ha ido a presentarle sus respetos, su visita final, pero ella lo recibe con un áspero reproche por el modo en que él ha tratado a las hijas de ambos. Y, de hecho, los poderes de ella han menguado fatalmente en el nuevo régimen del anillo, Wotan ha cometido un error visitándola: es una escena del gran teatro y una prueba más de que las libertades que se toma lo posmoderno no necesariamente trivializan los grandes textos.

[1] En la versión de Barenboim, Ponnelle monta todo el retorno de Isolda del tercer acto como un sueño irreal de un Tristán moribundo: el recurso logra su cometido y, al mismo tiempo, transforma la ópera en algo nuevo y diferente.

[2] Sobre más detalles de esta escandalosa deserción de la tradición, véanse los ensayos de Clemens Risi y David Levin en Robert Sollich, Clemens Risi, Sebastian Reus y Stephan Jöris (comps.), *Angst vor der Zerstörung,* Berlín, Verlag Theater der Zeit, 2008.

[3] Sobre Chéreau y la relación de ópera y teatro, véase el capítulo II, *supra.*

[4] La tentación de citar nuevamente a Nietzsche es irresistible: «Sigfrido echa por tierra todo lo tradicional, toda reverencia, *todo miedo* [...]. Durante largo tiempo, el barco de Wagner siguió alegremente ese derrotero. Sin duda, allí es donde Wagner buscaba su meta más elevada. ¿Qué pasó? Una desgracia. El barco chocó contra un arrecife. El arrecife era la filosofía de Schopenhauer; Wagner quedó varado en una cosmovisión *contraria*»; etc. Friedrich Nietzsche, *The Case of Wagner,* en Walter Kaufmann (comp. y trad.), *The Basic Writings of Nietzsche,* Nueva York, Modern Library, 2000, pp. 619-620.

[5] Joseph Kerman, *Opera as Drama,* Nueva York, Vintage, 1959.

VIII
Altman y lo popular nacional, o miserias y totalidad

Entre las muchas maneras de definir la categoría de la «nación» y lo «nacional» –la geografía, el lenguaje, el Estado, la aspiración nacionalista o la etnicidad–, hay una que, muy rara vez, se evoca: me refiero a la vieja expresión francesa que yo traduciría como las miserias nacionales, la *misère* de tal o cual colectividad nacional. Cada nación conoce su propia *misère* específica, su propia ardiente incapacidad secreta o no tan secreta de convertirse en una verdadera nación, su propia embarazosa neurosis o su incompetencia. Tampoco se trata de una cuestión de «cultura», sea lo que esto signifique, ni de una derrota histórica (como el caso de la Alemania moderna o de la antigua Serbia): pero, ciertamente, incluye las explicaciones y racionalizaciones de esas derrotas, así como las excusas apologéticas y aparentemente autorreprobatorias por alguna peculiaridad cultural (tales como la ausencia de atención sanitaria en Estados Unidos, por ejemplo). Y, así como el «yo», la primera persona narrativa, incluye siempre un hondo, aunque profundamente oculto y disfrazado, sentimiento de inferioridad, también el «nosotros» nacional, por más orgullosamente que se lo exhiba, siempre conlleva una profunda vergüenza. Parte de todo esto, por supuesto, es el resultado de la dinámica del Otro, quien contempla y juzga todo esto y ante quien nosotros, aun cuando lo hagamos silenciosamente, intentamos explicarnos y justificarnos. Este sentimiento queda plasmado en la envidia cultural y en la sensación (por completo infundada) de que la colectividad del otro es más feliz y lograda, llena de esos goces que, precisamente, se nos niegan a nosotros a causa de nuestras desgracias innatas. Pero otra gran parte tiene sus raíces en la naturaleza de la identidad misma, tanto individual como colectiva: la identidad siempre es

una cuestión de vergüenza o de vergüenza convenientemente reprimida o evadida con éxito.

Por ejemplo, *Vidas cruzadas* (*Short Cuts,* 1993) de Robert Altman es una exhibición épica de las miserias estadounidenses, sea lo que tal cosa quiera decir. El filme hace esta declaración nacional apelando a ingeniosas y estratégicas exclusiones y omisiones: se construye, a la vez, una totalidad evitando las preguntas insoslayables sobre qué ha quedado fuera. Los negros, por ejemplo, han sido enviados de vacaciones desde el comienzo mismo del filme; esta película no trata de ellos; pueden escribir su propia literatura o hacer sus propias películas, afrontar sus propias situaciones e identidades. Los ricos también han sido excluidos aquí: la casona del médico, que domina la ciudad, es lo más cercano a ese mundo que podemos llegar y aquí estamos hablando de los pudientes profesionales y no de las fortunas heredadas o dinásticas y, en todo caso, esas personas, el médico bien pagado y el pescador sin trabajo, son plenamente tan desgraciados como el resto de nosotros. Y, lo que es más importante para una épica de Los Ángeles, también está ausente Hollywood: sin duda, el personaje de Robert Downey Jr. trabaja en maquillaje para filmes de terror de serie B, pero esto queda absorbido en un pasatiempo para este Yago verdaderamente de segunda categoría y bastante repulsivo. Aquí los medios están presentes, por supuesto, pero reducidos al nivel de la profesionalización (un comentador de televisión o un piloto del helicóptero del noticiario) y todavía no están lanzados a esa feroz competición por la preeminencia cultural entre los diferentes medios que observó por primera vez Miriam Hansen y que luego documentó Kathleen Fitzpatrick en su libro *La angustia de la obsolescencia* (Altman tal vez confía demasiado soberanamente en la preeminencia del cine y de la literatura, como ya veremos). De modo que esta es una auténtica clase media baja con viviendas individuales: el sueño americano; tampoco aparece ninguna industria, ninguna representación del trabajo sino, más bien, empresas de auténtico servicio (peluquería, pornografía, clubes nocturnos, panaderías y hospitales). ¿Una película sobre las mujeres, tal vez (como sucede con tanta frecuencia en Altman)? Creo que es, más bien, la batalla de los sexos; la imposibilidad de la pareja: el matrimonio antes, durante y después.

Pero esto va con la casa; la pareja es lo que sucede dentro de la casa y este es un filme sobre el espacio y, más específicamente, sobre las casas unifamiliares. Esto es lo que siempre significó el término «privado» en esa oposición ideológica entre lo privado y lo público, tan a menudo evocada y tan rara vez útil o significativa. Entonces, tal vez, si *Nashville* (1975) fue el lado público y ese tan poco apreciado tercer filme de la trilogía *Un día de boda* (*A Wedding,* 1978) fue el espacio intermedio, esta película es la dimensión privada de la vida estadounidense, pero en una dimensión privada que no es secreta para nadie; todo el mundo conoce este particular pequeño y sucio secreto.

Lo que complicará nuestro análisis es el hecho de que este filme es una adaptación literaria, como también lo fue su gran película *El largo adiós* (*The Long Goodbye,* 1973) sobre el libro de Chandler, cuyas diferencias con la novela (y las hay muy grandes realmente) merecen ser estudiadas. Pero permítaseme hacer una pausa y decir algo sobre las adaptaciones al cine de la literatura, un tema sobre el que he escrito en otra parte[1]. Resumo mis observaciones de entonces: no puede haber una verdadera paridad en el valor entre una novela y su adaptación fílmica (en realidad, ha habido películas que fueron luego noveladas, pero no me referiré a ellas ahora). Lo que creo es que, inevitablemente, una cosa o la otra, el filme o la novela, lleva las de ganar: nos sentimos decepcionados cuando vemos una adaptación mediocre de una gran novela o cuando leemos un libro de segunda categoría cuya fuente fue una película realmente buena. Es raro que ambos sean verdaderamente memorables y quiero describir brevemente la única situación en la que esta paridad de valor es posible, una demostración para la que uso la versión fílmica de Tarkovski de la novela *Solaris* de Stanisław Lem. Lem fue un escéptico volteriano y su novela de ciencia ficción estuvo concebida para demostrar que, aun cuando hubiera vida sensible en el universo (aparte de la nuestra), nunca seríamos capaces de hacer contacto genuino con ella; esa vida sensible es, por supuesto, el océano vivo llamado Solaris y la novela de Lem es un catálogo de todos los variados errores cometidos por los seres humanos en sus intentos de comunicarse con él. La versión para el cine de Tarkovski de esta importante novela de ciencia ficción es, sin embargo, por completo diferente, aun

cuando siga fielmente los acontecimientos del libro: porque Tarkovski es un místico y su retrato de la búsqueda es casi religioso y casi proustiano en su evocación del pasado en la Tierra y los padres del cosmonauta muertos muchos años antes, la dacha de su infancia, la visión del tiempo más allá del tiempo. En consecuencia, esta es mi conclusión sobre la adaptación al cine: sólo puede surtir efecto si los dos artefactos son radicalmente diferentes en su espíritu y en la verdad que transmiten; si cada uno habla por sí mismo y ya no es, en efecto, una réplica del otro, de modo tal que la significación misma del término «adaptación» quede completamente socavada.

Entonces, ¿cuál es nuestra posición en el caso del filme de Altman? *Vidas cruzadas* es, como se sabe, una adaptación, no de una novela única, sino de una serie de relatos breves de Raymond Carver, lo que, por supuesto, complica nuestro problema aún más puesto que Altman ha combinado algunas de esas historias, ha seleccionado fragmentos de otras y ha conservado algunas virtualmente intactas. El resultado de esta adaptación difícilmente sea un texto en sí mismo con contornos firmes y un impacto unificado como los que nos presenta una novela individual.

Por lo demás, un gran autor de cuentos a menudo tiene un mundo que es aún más distintivo que el efecto de una sola novela, y no olvidemos que, desde su muerte acaecida en 1988, Raymond Carver ha devenido uno de los escritores más importantes del panteón de la ficción estadounidense contemporánea. Sus relatos (nunca escribió una novela) ciertamente proyectan un mundo distintivo, hasta el punto de que se han publicado libros de fotografías que pretenden ilustrar lo que se ha llamado *Carver country,* un concepto que se asocia con el noroeste de Estados Unidos. Al mismo tiempo, su vida –la pobreza, el alcoholismo, el éxito tardío, la musa– se ha convertido en una especie de leyenda.

Pero uno no llega a captar su significación literaria salvo que retroceda a los hitos fundamentales y tome nota de las deidades tutelares que presidieron la ficción estadounidense moderna que son Faulkner y Hemingway, hoy tomados como polos opuestos. Estos autores ahora clásicos han llegado a representar las dos tendencias fundamentales de la literatura estadounidense, el maximalismo y el minimalismo,

respectivamente, términos con los que estamos tal vez más familiarizados en los campos de la música y de la pintura que en el de la literatura. Pero su significado en este contexto es claro. Faulkner, surgido de una gran tradición retórica sureña de oradores y predicadores, fue maximalista tanto en el estilo como en la forma: la famosa oración larga faulkneriana con sus adjetivos en cadena que dejan al lector sin aliento y enriquecen una serie de novelas entrelazadas que trazan el mapa de la leyenda de un condado imaginario desde sus primeros tiempos hasta el presente; leyenda aumentada, además, por una cantidad de magníficos cuentos y relatos breves que no son sino episodios conexos.

El minimalismo de Hemingway, por su parte, es la mesura y el casi intolerable peso del silencio, la tensión electrizante de lo retenido y lo no dicho. Los sentimientos y las emociones de un gran relato de Hemingway son insoportables, pero tácitos, y está claro que el autor inventó una especie de método, una prescindencia sistemática, una omisión violenta y un agresivo rechazo al habla, lo que es virtualmente lo opuesto al gran flujo de evocación faulkneriana. Si Faulkner alude a la Historia, Hemingway alude a las relaciones personales; particularmente, a las de pareja. A esto debo necesariamente agregar que, por lo menos en mi opinión, Hemingway escribió sólo dos buenas novelas, las primeras, ambas situadas en Europa y casi nada de su trabajo posterior es estadounidense en su contenido, especialmente cuando se trata de una novela, mientras que sus innovadores primeros relatos fijaron el modelo de un nuevo estilo de escritura auténticamente norteamericana.

Por todo ello, es casi innecesario agregar que el minimalismo de Carver lo sitúa francamente en el linaje de Hemingway, mientras que el de Faulkner parece haberse ido al exterior y encontrado sus verdaderos sucesores en los realistas mágicos del *boom* latinoamericano, en Salman Rushdie, en Günter Grass, en toda una eflorescencia de novelas extranjeras desde China a África; en Estados Unidos, en cambio, su derivación fue convirtiéndose cada vez más en verborrea e historia ficcional pseudoépica hasta su casi total agotamiento actual.

Quizás ahora tengamos una mejor idea de con qué tuvo que vérselas Altman y de lo que tuvo la originalidad de hacer con la materia prima que

ofrecía Carver (o la suya propia): los nueve cuentos entrelazados en una pintura épica de Los Ángeles. Así, desde el comienzo mismo, notamos un cambio fundamental, que hasta estaríamos inclinados a llamar una traición monumental. Altman ha trasladado estas viñetas de un noroeste suburbano, que hablan de hombres solitarios, matrimonios desdichados, desempleo, alcoholismo, patios traseros llenos de automóviles herrumbrados y malas hierbas, a la zona más soleada y superpoblada de California, a una de las mayores ciudades de Norteamérica. Con esto no quiero decir que sus habitantes sean menos infelices que los del *Carver country* original o menos solitarios: pero, por lo menos, estos están solos entre muchas otras personas; la suya es una soledad más metafísica que física y todo el ambiente anímico ha cambiado. Tal vez este sea un primer paso que nos lleve a comprender cómo la adaptación de Altman hizo que su traición sea más fiel y, sin embargo, más distintiva de lo que podría haber sido nunca una lectura literal de Carver.

Empecemos por el marco mismo. En 1981, el estado de California (la quinta economía del mundo y uno de los grandes productores agrícolas) fue invadido por una devastadora invasión de una plaga llamada la mosca del Mediterráneo. La única solución a la catástrofe que se ofrecía entonces era un producto químico llamado malatión que, supuestamente, esterilizaba a los dañinos insectos y, de ese modo, cortaba de raíz, por decirlo así, los efectos de la epidemia. Pero nadie –ni la legislatura ni los ciudadanos– quería respirar ese producto químico que tenía que esparcirse en el aire. El entonces gobernador, que desde aquella época adquirió la distinción de haber sido a la vez el más joven y ahora el más viejo de los gobernadores de la historia de California, tomó la fatídica decisión por sí mismo, en lo que algunos consideraron un golpe de Estado ilegal, y ordenó la pulverización universal del estado.

El filme comienza con ese funesto acontecimiento, para todos evocador de los tiempos de la Guerra de Vietnam: en la oscuridad, una flota de helicópteros de ataque sobrevuela la ciudad dormida lanzando su gas venenoso sobre sus desprevenidos habitantes mientras debajo se extiende ante nuestros ojos todo el panorama de Los Ángeles y sus luces nocturnas: esa secuencia inicial es la imagen misma de la totalidad, si alguna vez hubo

una, con el pánico de los ciudadanos corriendo hacia el interior de sus casas para cerrar puertas y ventanas o expresando una especie de miedo innombrable ante el ominoso sonido de los helicópteros que, desde Vietnam, constituyen los símbolos de la guerra y la muerte, de la devastación humana (será conveniente para nuestro propósito hacer aquí una primera conexión con lo que sigue y señalar que uno de los primeros personajes con que nos encontramos, a la mañana siguiente, es el piloto de un helicóptero, aunque sea un meteorólogo que nada tenga que ver con la fuerza de ataque de la noche anterior).

Tal es, pues, la asombrosa apertura de este filme cuyo director debe buena parte de su fama, de hecho, a una célebre película de guerra (*MASH,* 1970).

Pero las amenazas que anuncia este funesto comienzo son muchas y Altman necesita un final que incluya y trascienda todas ellas, así como necesita abordar y trascender sus propios estereotipos de la ciudad (que, dicho sea de paso, no es posible trazar realmente a partir de los personajes locales del filme: los de Downey, Compton, Watts, Pomona o Glendale) de manera que, en ese sentido, el final lo incluye todo. Con la suficiente naturalidad, Altman convoca el mayor estereotipo de todos para remedar un final que resulta no ser el fin de Los Ángeles ni del sur de California sino, meramente, el fin de la película.

Es, por supuesto, el terremoto, que la sabiduría popular y la cultura de los lugareños predice con el eslogan «The Big One» [«El grande»], el cataclismo que hará que se caigan las torres y que California se deslice hacia el mar. Por lo tanto, la entrecortada expresión «Not the Big One!» [«¡No es el grande!»] es el grito casi religioso de salvación, el final feliz, el inesperado rescate desde el borde del abismo: es el último recurso de Altman a favor de su insaciable optimismo aun frente a las muchas situaciones desesperadas con las que tiene que lidiar en su relato, así como el inesperado canto masivo del *blues* nos eleva y aleja del asesinato al final de *Nashville (1975)* y la caminata optimista y despreocupada de Elliott Gould al atardecer nos rescata del emotivo sentimentalismo del final de *El largo adiós* de Chandler.

Tal es, pues, el marco de *Vidas cruzadas,* y su continuidad episódica está asegurada por los interludios del personaje de la cantante de *blues,* incluida

en el ramillete de dramas que componen la cinta por la presencia de su hija en un episodio que no está en Carver, pero que reafirma el poder de la música en otra escala. El otro gran problema de la forma que enfrenta este tipo de filme es el de sus momentos culminantes, particularmente en una situación en la que tenemos que vérnoslas con un autor cuyas historias, por definición, no tienen momentos culminantes en el sentido tradicional. Para empezar, ¿predominará un único clímax que ahogue todos los demás? Y, además, ¿tendrán todas las líneas argumentales momentos culminantes? Es un poco como el problema de composición que afrontan los músicos con el sistema dodecafónico: en cuanto deja uno que regrese la repetición, por fugaz e insignificante que sea, surge la amenaza de la formación de centros tonales que desequilibran el sistema en su conjunto y perturban lo que no podemos llamar su equilibrio sino, más bien, su desequilibrio planeado y sistemático (y puede decirse algo semejante del *star system,* en una película sin protagonistas ni figuras centrales, pero cuyos personajes son todos ya actores y actrices muy reconocidos).

En suma, ¿qué hacer con la narración misma en una situación en la que hay que multiplicarla y, a la vez, problematizarla (y supongo que esto nos retrotrae a la cuestión última de la adaptación, Altman contra Carver, el cine contra la literatura)? Creo que una solución muy pertinente se da en la mitad de la película, cuando el desacreditado padre (abuelo de Casey, el niño herido) le cuenta a su hijo, el presentador del telediario, la verdadera historia de su desaparición y el consecuente derrumbe de su matrimonio: el personaje, a cargo de Jack Lemmon, está tan mal interpretado, de una manera tan estadounidense, que es absolutamente creíble y auténtico, y la incomodidad que sentimos tanto por el actor/personaje como por la estúpida anécdota que él narra tan mal hacen que ese largo monólogo (y la reacción muda e impenetrable del hijo), de algún modo, selle toda la cuestión narrativa de un modo indecidible y, sin embargo, definitivo. Todos los personajes de la película cuentan sus historias, revelan secretos, preguntan para saber la verdad: eso es lo que ocurre cuando a una persona se le permite salir «al aire» y decir definitivamente su parte; y el público, lógicamente, siente vergüenza ajena. Supongo que podría decirse que va parejo con el servicio de sexo telefónico practicado «para llegar a fin de

mes» que descubre otra de las protagonistas, pero su observación sobre la «realidad virtual» creo que es uno de los pocos defectos de esta inigualable colección.

Pero vayamos al filme mismo: quiero analizarlo desde el punto de vista de algunas categorías no muy teoréticas. He mencionado los momentos culminantes; también sugeriría que hay ritmos y que hay afinidades, y también, en cuanto a las líneas argumentales, hay ecos y lo que llamaré cruces, en oposición a los nudos o las rupturas. Luego está la cuestión de los temas, un concepto de significación probablemente derivado de la literatura académica más que de la pintura y la iconografía, y toda la cuestión del espacio mismo como tal, evidentemente un tema que nos impone no sólo el medio cinematográfico en sí sino la existencia misma en el mundo de un lugar como Los Ángeles.

Veamos primero brevemente este asunto: pues lo que he llamado el marco también puede reexaminarse atendiendo al espacio, la gran toma panorámica de la apertura y, luego, las erupciones subterráneas que, al final, vuelven a poner el espacio mismo en tela de juicio. Quiero recordar al lector que este es un mundo de viviendas unifamiliares, hasta opresivamente unifamiliares. La gran ausencia es la del océano Pacífico (y la del desierto), algo que no se explica ni se justifica (apenas vislumbramos un poco de naturaleza en la excursión de los pescadores, que llegan al lugar elegido después de una caminata de tres horas –¿a través de qué?–, así como, para llegar el funeral en Bakersfield, hay que conducir durante tres o cuatro horas –¿a través de qué?–, y también se nos muestra algo de naturaleza en el parque donde comienza a verse el terremoto). El agua está presente, en cambio, en las piscinas y, por consiguiente, reabsorbida en la infinidad de viviendas humanas que conforman una totalidad espacial por derecho propio. Pero aquí hay, además, una tercera fuerza que desafía la hegemonía de la cámara, sobre todo ese espacio visual cerrado y, sin embargo, abierto: es la motosierra del enfurecido piloto-marido quien, sistemáticamente, destroza la vivienda de su esposa, para después vaciar y hacer limpiar perfectamente el centro de la sala por un inexplicado vendedor de aspiradoras, cuya intrusión en el filme es una especie de breve cameo de Dios en persona: «Lo he visto todo. Sé cómo lidiar con ello». El

espacio puede estar saturado de gas venenoso, puede quedar destrozado por el devastador terremoto, pero también puede vaciarse, como un estudio de filmación que se despeja para montar una nueva producción.

En lo tocante a los temas y los significados, supongo que lo que quiero decir es que, al transformarlos en visualidad, Altman ha ido desactivándolos y vaciándolos semióticamente. La relación excluye la significación; si puedes verlo, no tienes que pensarlo. Correr el riesgo de hacer una declaración comprometida en una película es algo que debe evitarse a toda costa; en este caso, reemplazando el desorden de la profundidad de campo baziniana con la impensable multiplicidad de las multitudinarias líneas argumentales y, también, agregando una rima visual a cualquier elemento que pudiera despertar la tentación de tematizarlo; por ejemplo, el cadáver de la chelista no significa la muerte, sino que aparece como una figura cognada con su cuerpo desnudo en la piscina.

Observemos brevemente la diferencia entre las rimas y estos cognados: yo quería usar dos términos diferentes porque las «rimas» terminan siendo una palabra para describir las relaciones entre las múltiples tramas, mientras que los «cognados» están más cerca de los objetos individuales. Ahora bien, es posible pensar que estos últimos de algún modo riman, pero creo que sería mejor utilizar un término –podría haber dicho también homónimos, una sola palabra o sonido que signifique varias cosas diferentes– para poder combinar identidad y diferencia en algo que no es necesariamente un tema o un significado.

Por ejemplo, tenemos el maquillaje en la macabra profesión de maquillador de películas de terror del personaje de Robert Downey Jr. y también tenemos el maquillaje en la profesión de la payasa; y luego tenemos las fotografías en el registro de sus rostros de horror de Downey, pero también en las fotografías que los pescadores toman del cadáver de la muchacha ahogada. Este último tema luego da una voltereta y las fotografías se encuentran en un grotesco «nudo» –otro término acuñado para la ocasión–, en el que se mezclan las copias de ambos carretes y cada uno de los «fotógrafos» piensa que el otro es un criminal y un pervertido. Aquí, indudablemente, el cognado se transforma en una especie de tema, puesto que reproduce el trabajo creativo del espectador al combinar todos

esos elementos en una narrativa unificada, aunque falsa. Así, la falsedad de los maquillajes nos conduce a la cuestión de la reproducción fotográfica y a la de su verdad o su falsedad, a lo que uno estaría tentado de agregar luego ese otro medio técnico del teléfono mismo y el simulacro de sexo telefónico y pornografía telefónica pagada, que es un motivo tan obviamente llamativo en este filme.

Pero este es el punto en el que la significación y la interpretación vuelven a saltar al primer plano y ya he sugerido que la tentación de interpretar y especular sobre el significado que supuestamente tiene el filme está reforzada por la desafortunada línea sobre la realidad virtual tan torpemente atribuida a una trabajadora sexual suburbana. Esta cadena de asociaciones o de imágenes relacionadas o emparentadas ¿significa que el filme trata, de alguna manera, de simulacros y artificios, de la artificialidad de la vida estadounidense, al menos en Los Ángeles, incluida toda esa ideología de la sociedad del espectáculo y la imagen o de la sociedad de la información de la que tanto se habla hoy en la alta teoría? Creo que tal conclusión y tal interpretación del filme son patentemente falsas, no sólo porque aquí se ha excluido la centralidad de los medios, sino también porque, en ese sentido, la interpretación y, sobre todo, ese tipo de interpretación, es en alto grado inapropiada si no para el cine en general, por lo menos para este filme. Hace mucho tiempo, Susan Sontag escribió un influyente ensayo titulado «Contra la interpretación», con lo que se refería a las lecturas corrientes académicas de la literatura en busca de significados y mensajes, la mayor parte de ellas declaraciones moral o metafísicas sobre la condición humana; eso mismo sería una interpretación tanto de Altman como de Carver como retratos de las frustraciones y las insatisfacciones de la vida estadounidense actual (en tal lectura, uno puede ver cómo la idea de la «vida sin sentido» misma puede llegar a ser un «sentido»). Supongo que yo tiendo a sentirme más satisfecho con tales lecturas cuando adquieren un tinte más local e histórico: por ejemplo, las frustraciones de la vista en California o en el estado de Washington, las frustraciones de la vida en el capitalismo tardío de los años noventa.

De todas maneras, hay quienes han sugerido que, en su mayor parte, la llamada alta teoría ha tenido muy poco que ofrecer a escritores creativos,

con la señalada excepción del concepto de *différance* de Derrida, adaptado con entusiasmo por artistas enfocados en la identidad o inspirados en las cuestiones étnicas. El mismo Altman, en particular, siempre manifestó un abierto desagrado por ambos tipos de teorías interpretativas y sus observaciones sobre su propio trabajo se han limitado, principalmente, a problemas técnicos. Por ejemplo, nos cuenta que su principal preocupación al pasar de una trama a otra era el aspecto técnico de asegurarse que el público recordara a los personajes y la historia en la que entraban nuevamente (y que habían estado obligados a dejar atrás sólo unos momentos antes). Estos problemas técnicos son sumamente interesantes y nos recuerdan el análisis de Umberto Eco de los problemas del escritor de las novelas por entregas, como Dickens o Eugène Sue en el siglo XIX[2].

Pero, en realidad, no puedo aceptar la división implicada aquí entre las cuestiones técnicas de producción que enfrentan escritores y directores y las actividades de interpretación, sean teoréticas o interpretativas, que efectúan los lectores y el público o los críticos y los teóricos. Creo que siempre hay una perspectiva social e histórica en la que los dos tipos de cuestiones convergen y, en este caso, creo que lo hacen en el problema del género artístico, de donde derivan tanto la cuestión técnica como la interpretativa. Un género tiene reglas que el autor, de alguna manera, debe navegar creativamente y es una formación histórica que tiene sus condiciones sociales previas. Esta es, al menos, la perspectiva en la que quiero situarme para examinar *Vidas cruzadas* como la creación de una totalidad a partir del cuento.

Por lo tanto, aquí tenemos que vérnoslas con la cuestión de los cognados: por ejemplo, los peces del apartamento ajeno que significan un tipo de lujo de clase (así como un tipo de estética) y los peces capturados por los pescadores machistas en su escapada del trabajo, la familia y la rutina y luego requemados por el médico en lo que se suponía una parrillada ritual. Es fácil ver cómo, alrededor de esta «raíz» común, por llamarla de algún modo, se reúnen y se activan en sus contextos narrativos específicos una cantidad de estereotipos sociales, en general de naturaleza clasista. Pero ahora tenemos que hablar de las rimas que se mantienen entre los segmentos de las narrativas o líneas argumentales mismas más que entre los

objetos o motivos individuales: o, mejor dicho, los cognados que transforman los objetos individuales en motivos.

Aquí encontraremos asociaciones que parecen vincular las historias temáticamente: por ejemplo, la cuestión del transporte (en esa verdadera capital del transporte múltiple) en los episodios del vuelo de los helicópteros, la motocicleta del policía, el automóvil de la camarera que atropella al desdichado niño. Y, lo que es bastante obvio, también podemos relacionarla con la ausencia de viaje de los pescadores hasta su destino de recreo, así como el parque, que marca una especie de descanso de las preocupaciones tan rutinarias. Mientras tanto, la limusina inicial, conducida por el marido descarriado de la camarera (aun cuando, como narrativa, no conduce a ninguna parte; en realidad, aquí Altman omitió un cuento de Carver por razones de extensión), esa limusina también subraya el carácter clasista del ambiente; sedanes en los suburbios más pudientes, cacharros en los sectores de clase trabajadora, etc. Pero tengo la sensación de que esto es menos una expresión temática que la elección de un estereotipo unificador: Los Ángeles es la quintaesencia única de la ciudad de las autopistas y el transporte privado. El gran historiador de la arquitectura Reyner Banham, quien escribió una de las obras fundamentales sobre esa ciudad, confiesa que, para poder escribir sobre ella y para comprender, digamos, su sintaxis, tuvo que aprender a conducir (algo que no había necesitado en las ciudades más tradicionales en las que había crecido)[3]. Pero ¿es esta otra tentación para interpretar? ¿Es otra «significación» que podría decirse que tiene el filme? Sugiero que es, más bien, otro elemento en la construcción de una totalidad. Hemos visto en qué medida esta última obligó a hacer omisiones estratégicas; ahora podemos observar hasta qué punto los temas subliminales nos tranquilizan en cuanto a que todo ese material dispar, de alguna manera, tiene una unidad y es parte de una única totalidad, a pesar de toda la heterogeneidad de las historias.

Pero hay más ecos insistentes a medida que pasamos de una trama a otra: por ejemplo, los niños, que aparecen a ambos lados de la vida del policía y que son igualmente llamativos en su ausencia de las vidas de las demás parejas y cuya existencia alcanza una especie de clímax con la muerte del niño y otro con la inesperada, incómoda, dolorosa reaparición de su abuelo;

el eco de la otra muerte, la de la hija (que, a su vez, lloraba la muerte del niño, su vecino y compañero de baloncesto), el descubrimiento, debido a la inesperada visita de una de ellas, de que la camarera que ahora intenta vivir la vida por delante sin hijos (el nido vacío) con el conductor de la limusina es la madre de las dos «artistas» y así sucesivamente. Y, por supuesto, los niños están en el centro del mundo laboral de la payasa, al mismo tiempo que, en toda la película, no hay nada que se interese por la experiencia infantil: están allí meramente, por decirlo así, como el mobiliario del filme.

Pero también, en este caso, las rimas amenazan con convertirse en tantos ecos temáticos hasta el punto de resolverse en una significación o una interpretación de algún tipo. Por lo tanto, lo mejor es atenerse a las imágenes: comparemos el cadáver de la joven descubierto por los pescadores y el cuerpo desnudo de la chelista en la piscina de su casa, espiado por el frustrado limpiador de piscinas, quien acabará, incitado por Yago-Downey, matando a la chica del parque en una inexplicable mezcla de estupidez y rabia. Este eco contiene, pues, los motivos de tres muertes, en las que a su vez resuena esa otra muerte que es la que resulta del accidente del pequeño Casey, pero, extrañamente, ninguna de ellas alcanza un clímax como lo hace esta última. La muchacha descubierta en el río es un asesinato fuera de escena; el suicidio de la chelista (que incluye la historia de un padre muerto) está tan silenciada y es tan enigmática como el personaje mismo; la violencia en el parque, una violación simbólica más que un asesinato como tal, carece tanto de sentido como el terremoto del que, de algún modo, se hace eco, en una parodia de la «falacia patética» del rey Lear y el New Criticism. Pero, en cambio, la muerte de Casey es central de modos que tenemos que comprender y, en realidad, el mismo Altman ha observado que la suya es «la única historia completa» y, por decirlo así, la «principal soga de tender la ropa del filme», la «más intacta de las historias de Carver de la película»[4].

En ese caso, sin embargo, la primacía de esta línea narrativa particular se oculta astutamente en la multiplicidad de historias y episodios que se nos presentan y cuyas superposiciones y confluencias, que antes he llamado «cruces» (en francés se diría *carrefours*), distraen con gran frecuencia nuestra atención. El único impacto, que ya he mencionado –el

descubrimiento de que la camarera resulta ser la madre de las dos hermanas, casadas con el médico y el policía–, es un episodio relativamente menor en el puñado de otros descubrimientos que pueden aspirar a ser acontecimientos dentro del filme: pero acontecimientos de tipo textual muy especiales más que acontecimientos diegéticos. Es un poco como los dos niveles de la novela de detectives: hay acontecimientos que pasan en la «vida real» de la historia misma de asesinato y, luego, hay acontecimientos que pasan en lo que tendemos a considerar la historia secundaria de la investigación del detective. Es indudable que las dos narrativas son parte integrante de la obra misma y, sin embargo, sentimos que, en cierto modo, corresponden a mundos diferentes o, por lo menos, a diferentes niveles del hecho textual. A veces, esos acontecimientos secundarios son totalmente externos, como en el característico truco de Faulkner de retacearle información al lector: hace un misterio de lo que a menudo es una situación para nada misteriosa en la obra, de modo que los lectores nos convertimos en detectives y nos parece que hemos descubierto algo cuando el autor, finalmente, nos cuenta quiénes son esas personas y dónde las hallamos: hay, pues, en esto una especie de acontecimiento adaptado al lector que, en realidad, es externo a la obra misma pero que sentimos la tentación de incluir en nuestro recuerdo de ella.

En la película de Altman, tales descubrimientos vuelven a ser diferentes: sí, es el autor/realizador cinematográfico quien nos ha ocultado las relaciones. No obstante, experimentamos la revelación completa de los antecedentes de los personajes no como una explicación sino, más bien, como en encuentro real entre tramas separadas. Cuando el pescador resulta ser el marido de la payasa y luego participa en la velada social de las dos parejas (y, lo que también es importante, deviene el prototipo del paradigmático protagonista desempleado de Carver) son todos cruces: son los lugares de encuentro para aquellas líneas argumentales separadas que sentimos como destinos distintos en la multiplicidad heterogénea de la totalidad del personaje de Stuart Kane, por decirlo todo en una frase sucinta. Esto significa que cada personajes es un manojo de destinos o de narrativas distintas y no una identidad unificada que, como la sustancia filosófica, incluye muchos atributos (en forma de experiencia). Esta es una

visión coherente con el tipo de pensamiento contemporáneo que nos habla de las «posiciones múltiples del sujeto» y repudia la noción de yo centrado; y hace de la representación de la ciudad de Altman algo bastante diferente de aquellas obras anteriores que presentaban la vida urbana como una combinación de coincidencias que, finalmente, se resolvían en un cuadro unificado. Esta no es la vieja «totalidad orgánica» sino algo más parecido al *pas tout* («no todo») de Lacan.

Debo decir que la distinción es sutil pero significativa; y el nuevo género que la ejemplifica expresa una nueva experiencia histórica de la población, de los Otros múltiples como sujetos, o de la multitud, si uno acepta ese término de la fenomenología de la globalización, para tomarlo desde otro ángulo. Esta es más que una experiencia casual de algo único y hasta ahora no encontrado: equivale a una expansión de la subjetividad misma y tal vez, en el límite, a una modificación de su estructura. En realidad, aquí podríamos hablar de colectividad, pero, en ese caso, tenemos que tener en cuenta la infraestructura concreta de esta representación de la colectividad (y, como he observado, esa es una de las formas experimentales más caras a Altman, ensayada de la manera más estupenda en *Nashville* y en *Un día de boda* y tal vez un poco menos en *Prêt-à-porter* [1994] y en *Gosford Park* [2001]): lo colectivo de la producción cinematográfica misma. Si es verdad que, como creía George Pierce Baker, la colectividad de actores misma influyó en las formas y la práctica de Shakespeare o que, como nos ha enseñado McGurl[5], la naturaleza misma del taller de escritura deja sus huellas en la estructura de la obra de sus alumnos, no es nada presuntuoso proponer que la manera única y personal que tenía Altman de dirigir a sus técnicos y a sus actores es la base material inmediata a partir de la cual imagina lo colectivo que se propaga por toda su práctica fílmica.

El cruce es, pues, la señal más llamativa de esa multiplicidad colectiva única en la que se descubren las relaciones en el mismo momento en el que se las construye. Las viejas simultaneidades («mientras tanto, en ese mismo momento, en el otro extremo del bosque…») se han transformado aquí en un tipo diferente de modelo temporal, uno que se ajusta más a las singularidades contingentes del *iPhone* (que Altman anticipa sin haber experimentado imaginativamente la nueva tecnología misma). El presente

crea su propio pasado: los celos que encienden la invitación a la cena, el abandono cometido por el padre y revelado en medio de otra crisis treinta años después, las reminiscencias de la cantante de *blues,* la repugnancia y la angustia que le produce a la mujer del pescador la revelación de que su marido prefirió demorar la denuncia; los varios olvidos rítmicos de las fidelidades e infidelidades sexuales alternadas: estas son las extraordinarias temporalidades del puro presente de la película misma y su «asalto a otras temporalidades» (como dice Alexander Kluge), su manera de absorber todo lo demás en un Ahora en el que ni siquiera esperar tiene ya algo que ver con el futuro; esperar llega a ser, en este sentido, continuar pescando y bebiendo mientras el cadáver permanece sumergido en el agua para ser «descubierto» retroactivamente.

Pero también están las ceremonias, que los interludios de *blues* nos recuerdan pero que no llegan a consumarse, puesto que, de todos modos, en su mayor parte son fracasos: fin de semana de vacaciones, cenas, barbacoas y pícnics, la hora del café, las fiestas infantiles... Y, aparte de la externalidad de los conciertos y la música, sólo una, extrañamente, tiene éxito y con ella, en conclusión, retornamos a la única línea narrativa continuada y sostenida del filme. ¿Por qué está tanto más lograda que la historia original de Carver?

Supongo que ahora debo sugerir que, en muchos aspectos importantes, Carver fue un minimalista fallido. Las historias de Hemingway, después de todo, estaban impulsadas por algo semejante a la rabia del piloto de Altman, si no por la inefable, insondable reacción del comentarista televisivo ante la revelación de su padre. Pero Carver tenía que ver, por un lado, con la impotencia alcohólica del trabajador desempleado que deja pasar su vida, despertando y durmiendo, en un sofá que nunca abandona; y, si no, sacudido por una explosión emocional que el auténtico minimalista nunca habría plasmado en el papel, como la confesión del pastelero en el final del relato que estamos comentando:

> Entonces comenzó a hablar. Ellos escuchaban atentamente. Aunque estaban cansados y llenos de angustia, escucharon lo que tenía que decirles el pastelero. Asintieron cuando el hombre empezó a hablar de soledad y de la sensación de duda y delimitación que lo asaltó al alcanzar la madurez. Les contó lo que había sido para él

no tener hijos todos esos años. Repetir los días con los hornos eternamente llenos y eternamente vacíos. La comida festiva, las celebraciones que atendió. El esmero para lograr el glaseado perfecto. Las diminutas parejas de azúcar sobre los pasteles de boda. Cientos de ellos, no, miles ya. Cumpleaños. Sólo imaginad todas esas velas ardiendo. Cumplía un oficio necesario. Estaba encantado de no haber sido florista. Era mejor alimentar a la gente. Y ese era un aroma mucho mejor que el de las flores[6].

Este quizá sea el momento de mencionar el escándalo asociado al minimalismo de Carver que es curiosamente simétrico con el maximalismo de Thomas Wolfe: así como este último tuvo la gran fortuna de encontrar a un editor de talento (Maxwell Perkins), quien podaba sus voluminosos desahogos y los hacía publicables, también Carver tuvo su editor (Gordon Lish), quien transformó con acierto sus ya poco densos cuentos en logros auténticamente minimalistas, en gran medida en contra de los deseos del propio Carver[7]. El tipo de cosas que recortó eran las efusiones sentimentales del estilo de la que acabo de citar, que deformaban los relatos que él era incapaz de corregir.

Porque, en realidad, lo esencial de este cuento sucede antes de que el pastelero comience su discurso, pero después de la tragedia coincidente del niño. Fiel a los preceptos clásicos, este relato es, en sí mismo, la historia de una intersección entre dos líneas narrativas (de modo que, en cierto sentido, en el filme como totalidad, Altman simplemente ha amplificado esta categoría de intersección y la ha proyectado a la inmensidad externa del espacio de su escenario). Pero, aquí, nuestra línea argumental básica se interseca varias veces: primero, por el hecho de que conocemos a la conductora que atropella al niño, que ya ha sido identificada como la camarera de otra línea narrativa; luego, si se quiere, por la reaparición en el hospital del padre indeseado y su extenso monólogo; pero finalmente, más que ninguna otra cosa, por las llamadas telefónicas del pastelero (Altman ha cambiado el nombre del niño, que en el filme se llama Casey, para poder incluir la llamada más ruin de todas); en otras palabras, por la impotente frustración que acabamos de citar del cuento escrito. Por ahora todo bien, y el relato podría haber terminado ahí, con una potente y grotesca conclusión que tuviera que ver con la temporalidad (el niño había muerto antes de que

el pastel estuviera horneado y entregado), el tipo de simultaneidad de la vieja escuela que mencioné antes.

Esta es, sin embargo, una historia religiosa, una historia inesperada de una inesperada comunión: partir el pan en medio de la tragedia, nada de hostia y vino sino unos bollos recién horneados, compartidos de un modo tan asombroso e imprevisto que nos hace olvidar todo lo demás, hasta la muerte misma (que, supuestamente, es el verdadero significado de tal ceremonia). Y así es como Altman efectúa una potente transformación: convierte las historias infinitamente desalentadoras y deprimentes de Carver en un filme jubiloso, convierte las miserias estadounidenses en una fiesta.

[1] En Colin MacCabe y Kathleen Murray (comps.), *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity,* Nueva York, Oxford University Press, 2011.

[2] Umberto Eco, *The Limits of Interpretation,* Oxford, Wiley, 1991, cap. 5: «Interpreting Serials» [ed. cast. (a partir de *I limiti dell'interpretazione,* 1990): *Los límites de la interpretación,* Barcelona, Lumen, 1992].

[3] Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies,* Berkeley, University of California Press, 2009.

[4] David Thomson (comp.), *Altman on Altman,* Londres, Faber&Faber, 2006, p. 164.

[5] Véase el capítulo XIII, *infra.*

[6] Raymond Carver, «A Small, Good Thing», en *Collected Stories,* Nueva York, Library of America, 2009, p. 424 [ed. cast.: «Algo sencillo y bueno», en *De qué hablamos cuando hablamos de amor,* Barcelona, Anagrama, 2007].

[7] D. T. Max, «The Carver Chronicles», *New York Times Magazine,* 9 de agosto de 1998, p. 131.

IX
Un *Neuromante* global

Neuromante ya tiene ahora más de treinta años, un tiempo considerable para seguir siendo un clásico. Su publicación en el año orwelliano parecerá irónica y cargada de simbolismo sólo para quienes piensan que Orwell no es más que un clásico o que tuvo algo que ver con la narrativa de ciencia ficción o que no reflejó ningún pensamiento político serio. Pero, al menos en un aspecto, la yuxtaposición es útil porque demuestra en qué medida la distopía puede dar un viraje y transformarse en utopía sin vacilación, del mismo modo en que la depresión puede devenir euforia sin anunciarse. En realidad, en otra parte he sugerido que gran parte de lo que se llama *cyberpunk* (que comienza con *Neuromante*) es utópico y está impulsado por la «exuberancia irracional» de los años noventa y un tipo de novela de comercio feudal, pero, cuando dije esto, tenía más presente a Bruce Sterling que al más sobrio Gibson, cuya superpoblación posmoderna (*the sprawl,* «la expansión incontrolable») nos precede bastante neutralmente, aun cuando su tono sea radicalmente diferente a las viejas advertencias maltusianas de Harrison y Brunner. Pero *Neuromante* y las novelas que la siguieron ciertamente no fueron utópicas en el espíritu de los proyectos de More y Bellamy, o de Fourier y Callenbach. Sostendré, por cierto, que la utópica y sin embargo pujante obra de este último, *Ecotopía* (1968), era en su momento la última en su tipo. Y lo fue por una razón fundamental que nos lleva al corazón del tema que nos ocupa, es decir, que, desde Callenbach, la forma utópica no ha podido incorporar en su trama el ordenador, la cibernética o la tecnología de la información. *Ecotopía* fue concebida antes de internet e, independientemente de cuáles sean las fantasías utópicas que inspiró la red –y son muchas y a menudo, delirantes, en las que se incluyen las comunicaciones masivas, la democracia y mucho más–, fueron fantasías incapaces de adquirir la forma constitutiva del

proyecto utópico tradicional. Entretanto, obras utópicas más recientes, tales como la notable *Justice by Lottery* (1992) de Barbara Goodwin o la monumental trilogía sobre Marte de Kim Stanley Robinson (1993-1996), por sugestivas e influyentes que hayan sido en sus características utópicas, no parecen haber incorporado el ciberespacio como una dimensión radicalmente nueva de la vida social posmoderna.

Y, a continuación, fue pronunciada la palabra gibsoniana: ¿inventó Gibson el término? Tales controversias son de interés histórico literario, pero, probablemente, nadie puede negar que él fue quien la popularizó junto con el nombre con que se bautizó al nuevo género, el *cyberpunk,* ni que, desde entonces, ambas palabras son inseparables de su apellido. Meramente quiero recordar que el ciberespacio es una invención literaria y que, en realidad, no existe, por más horas por día que pasemos ante el ordenador. No existe tal espacio radicalmente diferente de la habitación material, empírica, en la que estamos sentados, como tampoco abandonamos nuestros cuerpos cuando entramos en él, algo que solemos asociar con las drogas o el enajenamiento. Pero es una construcción literaria en la que tendemos a creer y, como en el caso del concepto de trabajo inmaterial, hay ciertamente razones históricas para que haya aparecido en el amanecer de la posmodernidad que trasciende enormemente el hecho tecnológico del desarrollo del ordenador o la invención de internet. ¿Hubo en el pasado cultural algunos equivalentes de la «creencia» en la existencia de una imagen o figura literaria? Tal vez, el «amor cortés» –esa famosa herejía cátara del siglo XII denunciada por Denis de Rougemont[1]– podría servir de ejemplo o ¿sería temerario sugerir que la idea del mal, tal como la han transmitido los villanos literarios y el modo melodramático mismo, constituye otro ejemplo? Pero estos ¿no son ideologemas –proyecciones esquemáticas de conceptos ideológicos– más que «realidades» objetivas en las cuales puede uno creer?

Creo que deberíamos observar más atentamente cuál es noción de ciberespacio en Gibson para poder dilucidar lo que abarca: ¿es un nuevo tipo de concepto, por ejemplo, que refleja la supuesta novedad histórica de la tecnología de la información en general? En ese caso, ¿en qué grado refleja su contenido (aparte de cualquier innovación formal) esta nueva

realidad (ya sea la del «fundamento real» del capitalismo tardío, ya sea meramente la estructura «neutral» de su tecnología productiva de tercera etapa)? Y ¿cuáles son sus consecuencias ideológicas? ¿Cómo alimenta este nuevo concepto otras ideologías contemporáneas? ¿Puede juzgárselo progresista o, por el contrario, en cierto modo, reaccionario, ya que (sea como fuere el fin de la historia) esas posibilidades parecen continuar siendo ahistóricas y destinadas a permanecer eternamente con nosotros? Mientras tanto, si uno tiene una inclinación filosófica, querrá decidir hasta qué punto la noción de ciberespacio tiene alguna relación con la idea popular de la virtualidad, inspirada por la obra de Gilles Deleuze (que refleja y, al mismo tiempo, no consigue reflejar las realidades de la tecnología de la información).

Podríamos comenzar con la breve entrada del término «ciberespacio» que ofrece la inestimable *Enciclopedia ilustrada de la ciencia ficción* de Clute y Nicholls:

> [se nos dice que Gibson] toma una muy vieja idea de ficción científica, también muy discutida por los hombres de ciencia, imaginando una era futura próxima en la que el cerebro y el sistema nervioso (biológico) de los seres humanos pueden interactuar directamente con la red de información global (eléctrica) enchufando electrodos implantados neuronalmente directamente a un ordenador (o plataforma cibernética) conectado a la red. La mente humana, una vez que ha penetrado en la red, la percibe, nos dice Gibson, como si fuera un territorio real, la «alucinación consensuada que era la matriz»… El término se refiere, en realidad, a un caso especial, imaginario pero no del todo imposible, de *realidad virtual* que, en nuestro mundo contemporáneo, es un término empleado más comúnmente para describir escenarios generados por máquinas; percibidos, en distinto grado, como «reales» por quienes los miran o «entran» en ellos[2].

Podemos deducir que la idea tiene rasgos profundamente cinematográficos a partir de algunos efectos de la novela como el que sigue: cuando los protagonistas irrumpen en la palaciega estación espacial en el clímax de la novela, por ejemplo, se desplazaban, como lo harían desde un punto de vista cinematográfico, en un espacio sin gravedad, buscando apoyo en las paredes para impulsarse a través de las puertas y corredores:

> [Maelcum] se lanzó dando otro ligero puntapié. En alguna parte, más adelante, Case descifraba el tableteo familiar de una impresora haciendo copias de papel. El sonido se hacía cada vez más alto mientras él seguía a Maelcum a través de otra entrada para entrar en una maraña arremolinada de hojas impresas. Case arrancó una tira de papel retorcido y lo miró… Maelcum se adelantó apoyando un pie en la jaula blanca de una máquina de ejercicio suiza y salió disparado a través del laberinto flotante de papel, pegando manotazos para apartarlo de su cara[3].

Pero quizá, de todos modos, las novelas actuales tienen que competir con los filmes y no está de más recordar que *Estados alterados* de Ken Russell (1980), aunque tratara, es verdad, con un tipo bastante diferente de realidad virtual, se conoció dos años antes que *Neuromante* y que *Tron,* evidentemente, el primer filme en el que los personajes entran en su ordenador y que data de 1982 (Gibson dice que esa película ya lo puso nervioso). Pero *Días extraños (Strange Days)* de Kathryn Bigelow, un prototipo mucho más vívido en el que un individuo puede transferir su propia experiencia sensorial a otra persona como si se tratara de una mercancía (retornaremos a esto), sólo apareció en 1995, y la inevitable *Matrix* en 1999 (el miedo a la televisión es mucho más antiguo y podemos encontrar sus primeras expresiones remontándonos a *Videodrome* [1983] o a *La broma infinita*); de manera que Gibson se anticipó mucho a la manía cultural contemporánea de la simulación, concepto elaborado desde Debord a Baudrillard y, puesto que, según se dice, escribió *Neuromante* en una máquina de escribir, tenemos que reconocer sus poderes proféticos en la materia.

El pasaje citado antes tiene algún parentesco con el filme tridimensional –el agujero del corredor ahondando la pantalla, los protagonistas flotando en el espacio y que avanzan dando patadas y el papel finalmente fluyendo de la impresora y llenando el corredor vacío frente a ellos–. De modo que la noción de espacio en la palabra «ciberespacio» está concebida para que se la tome de manera absolutamente literal y es, en realidad, la metáfora fundamental que ella misma establece. Pero esta representación cinematográfica es, en sí misma, una dimensión de segundo grado construida por el lenguaje narrativo de la novela: algo así como lo contrario de una abstracción, como veremos seguidamente.

Pero, primero, no estaría mal recordar la trama de *Neuromante,* aunque sólo sea porque es dual y se hace necesario separar sus dos niveles. En uno de ellos, tenemos el género filme de atraco, en el que un grupo de personajes se reúnen para robar un objeto valioso (en este caso, el disco duro de un ordenador) de la avanzada computadora de una poderosa corporación transgaláctica cuyos cuarteles generales están montados en un satélite en el espacio. Lo cierto es que este ostensible robo corporativo resulta ser una elaborada pantalla para realizar algo por completo diferente; esto es, empalmar los dos ordenadores gigantescos de esas corporaciones rivales y, con su unificación, crear la fuerza más poderosa del universo (una historia no demasiado disímil de la influyente fantasía de Ray Kurzweil de la «púa» posthumana y, de hecho, ya filmada en la película de 1970 *Colossus: el proyecto prohibido [Colossus: The Forbin Project]*). Pero este marco, que puede hacerse remontar a la Guerra Fría o a situaciones geopolíticas análogas, es sólo el pretexto para inaugurar un desarrollo narrativo muy diferente, que incluye la representación del ciberespacio que nos interesa aquí.

Este es un buen momento para hacer una pausa y referirnos al subgénero de las películas de acción en las que todo gira alrededor de un atraco que, ciertamente, no es un argumento orgánicamente relacionado con la ciencia ficción como género y se encuentra, con mucha más frecuencia, en las películas de crímenes y gánsteres. Quiero subrayar un impulso utópico que está presente en este paradigma genérico, particularmente a la luz de la noción de Ernst Bloch de un impulso utópico secreto o inconsciente, que está en la base de numerosas actividades humanas a través de una oscura investidura de la que no siempre somos conscientes. La analogía con las pulsiones freudianas es evidente, salvo por la premisa implícita de que las pulsiones freudianas, en última instancia, son de naturaleza biológica. Sin embargo, si vemos la pulsión utópica como un impulso a la colectividad y al ser humano como un animal colectivo, tal vez podría aducirse también cierto origen biológico en su caso. Sea como fuere, yo sugeriré que la trama del robo es una expresión distorsionada del impulso utópico, ya que concreta una fantasía de trabajo colectivo no alienado. La producción colectiva moderna está organizada, como bien sabemos, sobre la base del

principio de la división del trabajo, normalmente articulado de acuerdo con la naturaleza del objeto (el famoso ejemplo de Adam Smith era la fabricación de clavos). Aquí, en cambio, en la trama del robo, están presentes ciertas especializaciones: necesitamos a alguien que abra cajas de caudales, alguien suficientemente acróbata para entrar por las ventanas, alguien capaz de neutralizar el sistema de alarmas, alguien que conduzca el coche, alguien que asegure los planes de lo que probablemente va a ser un crimen que cuente con apoyo interno y, finalmente, el cerebro, la mente maestra, quien también es el líder político, por decirlo así. Pero cada uno de estos personajes será idiosincrásico: esta es una colección de interesantes bichos raros e inadaptados, todos diferentes y muchos de ellos con serios conflictos de personalidad entre sí. Por lo tanto, las características tecnológicas del objeto han sido humanizadas y personificadas, si no directamente sublimadas: y esta nueva mente colectiva se transforma, como los diferentes instrumentos de la orquesta, en una alegoría de la psique con sus divisiones y contradicciones internas. Esta proyección utópica parecería ser, por lo tanto, una alegoría de la producción.

Creo que aquí nos enfrentamos al dilema de cualquier representación literaria o artística del trabajo: ciertamente, es muy raro que el contenido del producto industrial pueda tener alguna necesidad. El proceso de producción mismo es siempre interesante, pero, ya sea que se estén produciendo salchichas (*Todo va bien* [*Tout va bien,* 1972]), ya sea que se fabriquen repuestos de máquinas (*Passion,* 1982) o hasta orinales (como el famoso caso no revelado de *Los embajadores* de Henry James), la naturaleza del objeto no puede tener ninguna necesidad estética real sin convertirse en un símbolo de algún tipo. Todo lo que pueda producir una ganancia es equivalente cuando se trata de generar plusvalía y, finalmente, el género del atraco también expresa esta verdad y se salta la búsqueda de un objeto significativo simplemente proponiendo el dinero, el oro, los títulos al portador o lo que sea. Así es, por decirlo de algún modo, lo negativo o crítico, el lado desmitificador del relato del robo.

La novela de Gibson también es un microcosmos de la totalidad: un pirata informático, una mujer *ninja,* un muerto, un rastafari, un ilusionista holográfico, así como un veterano del ejército trastornado cuya mente

esquizofrénica ha sido poseída por la inteligencia artificial, que se revela como el bien en esta máquina particularmente compleja. Lo que tenemos es una colección intensificada de aptitudes infligidas a personajes todos ellos lisiados o incompletos de un modo u otro; sobre todo, el muerto cuya mente ha devenido el programa en el ordenador central que organiza todo. Todos, de alguna manera, se complementan, pero, puesto que su acto colectivo (y, por eso mismo, utópico) resulta ser una artimaña planificada por las dos megacomputadoras al servicio de su alianza y transfiguración, esta dimensión utópica quedará desplazada por otra más conyugal, si no religiosa, y su contenido más profundo será reprimido (virtualmente por definición el destino de cualquier impulso como tal).

También podríamos observar de pasada que la emoción y la euforia que hemos atribuido a lo *cyberpunk* están estrechamente relacionadas con lo que Rem Koolhaas llama la «cultura de la congestión», el deleite en la superpoblación de una ciudad mundial en la que el centro está en todas partes y ya no existen las márgenes (o, si se prefiere, en la que las márgenes se han transformado en el centro), y esta es también, por supuesto, otra profunda expresión del impulso utópico y su celebración de la colectividad en general y no sólo en particular. También es, seguramente, una proyección de la globalización como tal y otra no tan notable anticipación profética de esta tercera etapa del capitalismo que algunos también llaman posmodernidad.

Pero este es un buen momento para hacer un examen más detallado del ciberespacio mismo, ya que desempeña su parte en esta novela. El protagonista, Case, es un *hacker* que ha sido equipado con conectores que lo mantienen en contacto directo e inmediato con el espacio de la nueva y ampliada internet. En cierto sentido, esta es una solución rápida y fácil al problema mente/cuerpo que ha atormentado a los filósofos durante tantos años y, sin embargo, es una solución idealista pues, mientras presta sus servicios de conector, Case debe abandonar su cuerpo, que él considera «carne muerta», desplomada sin vida ante el ordenador. Es paradójico (y raro) que el idealismo se exprese con tal obscenidad y revele que debe inspirarse en un asco por lo físico tan agudo como nunca se vio en la filosofía idealista desde Platón a Bergson, para poder afirmar la primacía

del «espíritu» o del reino de lo opuesto a la materia (independientemente de cómo se la identifique), pues queda claro que, en el ciberespacio, nos enfrentamos a todo un universo paralelo de lo inmaterial.

Con todo, Case podrá intervenir en el mundo material en virtud de las modificaciones que operará en ese ciberespacio: bastante semejante al modo en que la glándula pineal permitió que la mente de Descartes interviniera en la del cuerpo físico. En particular, su tarea es no sólo coordinar la intrusión cuando su equipo esté listo para entrar, sino introducirse él mismo antes que nadie en el sistema. Gibson describe lo primero que encuentra Case en una entrada (que cito) de su propia enciclopedia apócrifa:

> «La matriz tiene sus raíces en videojuegos primitivos», dijo la voz en *off,* «en los primeros programas de gráficos y de experimentación militar con clavijas craneales.» En la Sony, una guerra espacial bidimensional desaparecía detrás de una selva de helechos generada matemáticamente, demostrando las posibilidades espaciales de las espirales logarítmicas; descoloridas filmaciones militares ardían a través de animales de laboratorios conectados a sistemas de medición, cascos alimentando los circuitos de control de fuego de tanques y aviones de guerra. «El ciberespacio. Una alucinación consensuada experimentada diariamente por miles de millones de operadores legítimos, en cada nación, por niños a los que se les enseñan conceptos matemáticos [...]. Una representación gráfica de datos abstractos provenientes de los bancos de cada ordenador del sistema humano. Una complejidad impensable. Líneas de luz alineadas en el no espacio de la mente, racimos y constelaciones de datos. Como las luces de la ciudad, desvaneciéndose [...]» (p. 51).

Como las luces de la ciudad, desvaneciéndose... Esta es la figura que tenemos que retener ahora, pues no sólo sugiere el paisaje espacial en el que, de algún modo, se proyectan los innumerables datos interrelacionados sino, además, la manera en que se proyectan. Claramente, cantidades de números no producen una imagen, salvo que la imagen sea simplemente una de esas columnas aparentemente codificadas que corren vertical e interminablemente hacia abajo en la pantalla. Tampoco tiene el paisaje de la ciudad ninguna afinidad simbólica particularmente privilegiada con los números, excepto por el hecho de que ambos contienen enormes cantidades de relaciones. En realidad, hasta los números mismos son, evidentemente,

una transformación representacional de una inmensa cantidad de complicadas situaciones concretas, tales como cosechas en un país pobre, contratos de embarque, sistemas legales y fuerzas policiales, agentes de aduana, ventas callejeras, hombres de negocios y organizadores, contables, etcétera.

Lo que promete el ciberespacio es, pues, el acceso a sendas que conducen de un momento del sistema a otro y, finalmente, a los diversos nodos y centros que comandan la operación en su conjunto, y en nuestra historia del atraco esas sendas también prometen acceso, la manera más fácil de penetrar y encontrar el objeto en cuestión que, por supuesto, como todo lo demás en el ciberespacio, es la información como tal.

En el ciberespacio, lo que parece ser el eje corresponde, más bien, al orden de lo que en ciencia ficción se llama la matriz o la holocubierta, llamada así porque es un analógico vacío del espacio tridimensional que debe llenarse con hologramas. El ciberespacio, sin embargo, es bastante más complicado porque este tipo de ilusión o simulacro no tiene un objetivo, como sí encontramos en otras partes en *Neuromante.* Lo que proporciona esta holocubierta es bastante diferente y sólo comparable a los planos y dibujos axiomáticos que utilizan los arquitectos, en los que las tres dimensiones de un edificio se representan en una superficie bidimensional. En el ciberespacio, la ciudad imaginaria de datos se yergue del mismo modo; es como si fuera el plano arquitectónico de una ciudad antes que la ciudad misma; en otras palabras, ya es –y este es el punto al que he tratado de llegar tan laboriosamente– una abstracción y, por así decirlo, el verdadero lenguaje específico o código de una abstracción, así como los números y los símbolos matemáticos son otros de esos códigos. Esto no es realmente visual, por decirlo de otro modo: no es la mimesis representacional de la pintura del Renacimiento (también, con la perspectiva, un tipo de lenguaje, pero un lenguaje que procura dar una ilusión de realidad que sustituya la conciencia de que también es un conjunto de signos). El ciberespacio de Gibson es una abstracción de segunda potencia. La metáfora inicial de una ciudad que sería una red de información es una abstracción de primer nivel; luego, la representación de esa ciudad mediante las abstracciones de los arquitectos la eleva a una

segunda potencia. En el *cyberpunk,* estas abstracciones de segundo nivel sólo pueden leerse navegándolas y el ojo de la cámara de la novela avanza a través de ellas, como ya vimos, siguiendo sus aperturas y cañones, bordeando sus barreras, penetrando cada vez más profundamente en el espacio inexistente de esos nuevos sistemas:

> El virus de Case había abierto una ventana en el hielo de órdenes del archivo. Tecleó y se encontró con un infinito espacio azul en el que había esferas de colores codificados, sobre una apretada retícula de neón celeste. En el no espacio de la matriz, el interior de una determinada estructura de información tenía una dimensión subjetiva ilimitada; una calculadora de juguete, operada mediante los Sendai de Case, habría presentado ilimitadas lagunas de vacío cargadas mediante unas pocas órdenes básicas.
>
> Case comenzó a teclear la secuencia que el finlandés había comprado a un *sarariman* de grado medio con graves problemas de adicción a las drogas. Empezó a deslizarse por las esferas como si siguiera pistas invisibles.
>
> Aquí. Esta.
>
> Abriéndose paso hacia el interior de la esfera, se encontró bajo una gélida bóveda de neón azul, sin estrellas y lisa como vidrio helado; disparó un subprograma que provocó ciertas alteraciones en las órdenes de protección del núcleo.
>
> Ahora afuera. Yendo suavemente hacia atrás, mientras el virus rehacía la trama de la ventana.
>
> Hecho (p. 63).

Lo que luego permite esta nueva narrativización del ciberespacio, que no estaba presente en la arquitectura misma y que sólo pudo dinamizarse y cinestetizarse mediante el concepto de trayectorias de Le Corbusier, es ahora la existencia de zonas prohibidas, de bloques y sistemas de seguridad, del hielo. Estamos ahora en el terreno culturalmente más familiar del *hacker,* a quien se le pide que irrumpa en esos sistemas cerrados, armados, a su vez, con mecanismos mucho más peligrosos que las meras contraseñas. Sin duda, Case es un prototipo; hasta me atrevo a decir un *hacker* estereotipado, pero, en este nuevo y futuro cibermundo en el que su propio cuerpo está conectado al ciberespacio mismo, esos poderosos mecanismos de bloqueo pueden llegar hasta el cerebro del pirata informático y ponerlo en cortocircuito. Esto es lo que ve primero:

> El despliegue de su hogar sin distancias, su país, transparente tablero de ajedrez tridimensional que se extendía al infinito. Un ojo interior que se abría a la escalonada pirámide escarlata del Centro de Fisión de la Costa Este, ardiendo detrás de los cubos verdes del Mitsubishi Bank of America y, en lo alto y muy a lo lejos, los brazos en espiral de sistemas militares, para siempre fuera de su alcance. Hielo, los grandes cubos blancos sellados y resplandecientes en el horizonte; estas son las figuras de esos sistemas cerrados en los que debe penetrar el ciberhéroe, adonde debe infiltrarse con nuevos tipos de virus, asestando golpes con mecanismos que ha traído consigo (p. 52).

Esto nos lleva a la primera característica del ciberespacio tal como lo experimenta Case o como lo imagina Gibson: vale decir, la naturaleza peculiar de una abstracción a la segunda potencia que, habiendo tenido acceso a páginas y páginas de claves numéricas que ya son, en sí mismas, abstracciones estadísticas de negocios reales, de ganancias reales, de transacciones reales, ahora lo transforma todo en imágenes e imágenes, además, del orden de la *paper architecture* [prototipos utópicos en papel], a representaciones en dos dimensiones de modelos tridimensionales. En principio, parecería que esta segunda reducción empobrecería el retrato que hace Gibson del mundo de la información, pero, en años recientes, numerosos talentos extraordinarios han explorado la posibilidad de la llamada arquitectura en papel, de modos que les han permitido articular espacios muchas veces inedificables y en todo caso inimaginables, por medio de esa peculiar abstracción visual que es la proyección axiomática. Esta última puede considerarse, pues, una valencia superior que la representación mimética de primer grado que nos muestra cómo se verá una habitación o cómo pueden organizarse los mecanismos de servicio del edificio. Aquí, en este nuevo nivel, lo que puede imaginarse y captarse mentalmente es la nueva dimensión de la pura relación –lo que Le Corbusier comenzó a teorizar como las «trayectorias» a través del espacio– ahora intensificada hasta un grado incalculable. Lo que puede parecer una estereotipada caída posmoderna en la representación visual es, por el contrario, un complejo mapeo de incalculables conexiones –la *rerum concatenatio* de Spinoza– entre todas las fuerzas y vectores múltiples del mundo real, esto es, el mucho subyacente e invisible que no podemos ver con nuestros sentidos corporales normales. Es una totalidad, pero una

totalidad en constante movimiento, en constante evolución y metamorfosis y también un sistema autotélico móvil en el que nuestras mentes, o por lo menos la de Case, pueden intervenir.

¿Cómo imaginar, pues, esta totalidad, no de cosas, sino de relaciones entre cosas y, en realidad, de las relaciones entre esas relaciones que, además, están en constante movimiento y transformación? Propongo uno de esos episodios en filmes de vigilancia en los que la llamada del secuestrador finalmente llega, pero no se origina en Detroit, como lo sugería el primer micrófono intervenido, ni en Ginebra, como lo indicaba el segundo; por el contrario, los técnicos siguen la misteriosa pista por medio mundo, de un punto a otro, de un continente a otro, hasta que, de pronto, es demasiado tarde para descubrir el último punto de origen que bien puede estar situado en la puerta de al lado o en el otro extremo de la misma calle. Y todas esas luces encendidas en un mapa en que un extraño gráfico zigzaguea sin sentido avanzando y retrocediendo por todo el globo, en un mapeo cognitivo de la globalización que es engañoso si no desquiciado, pero que, a pesar de todo, de alguna manera, sintomatiza nuestros esfuerzos imposibles por conectar lo inconmensurable y por reducir lo irrepresentable a los confines de un único pensamiento unificado.

Sostendré que esta totalidad irrepresentable, que hasta ahora sólo la ciencia ficción ha podido designar pues es la única que ha contado con los medios representacionales necesarios, es la del capital financiero mismo, en la medida en que constituye una de las dimensiones más originales del capitalismo tardío (o de la globalización o de la posmodernidad, según el foco que uno quiera resaltar). Este no es el lugar para hacer una reseña completa de la bibliografía más nueva sobre el capitalismo financiero actual, pero, para poder situar el nuevo reino de la abstracción que Gibson fue el primero en promover con su representación del ciberespacio, abro un paréntesis sobre la historia de aquel concepto que desempeña sólo una parte menor en Marx.

El primer intento serio de teorizar sobre el capitalismo financiero como una etapa del capitalismo en su conjunto se remonta al periodo anterior a la Primera Guerra Mundial (el economista austriaco Hilferding, un socialista que luego fue presidente de Austria y una víctima de Auschwitz): esta es

una teoría que tiene cierta afinidad con la idea de Lenin de la etapa de monopolio entendida como el desarrollo más alto y final del sistema; y, teniendo en cuenta las aventuras del capitalismo y su evolución en el siglo siguiente, esta noción del capital financiero no ha envejecido bien.

Hemos tenido que esperar a la publicación de un notable libro de Giovanni Arrighi, *El largo siglo XX,* para conocer una teoría totalmente nueva del capitalismo financiero que reescribe por completo nuestro panorama de las etapas del capitalismo mismo. Arrighi comienza con una observación del gran historiador de las civilizaciones Fernand Braudel: «Todo desarrollo capitalista de este orden, al alcanzar la etapa de la expansión financiera, está anunciando de algún modo su madurez: [constituye] un signo otoñal»[4]. Las hojas amarillentas del capitalismo se hacen evidentes cuando un mercado específico ha quedado saturado: la producción se reduce; ya no hay ninguna urgente necesidad de frigoríficos, de automóviles, de ordenadores personales; ya no hay ninguna expansión posible en el área de producción en general. Y, alcanzado este punto, la especulación financiera debe comenzar y las ganancias deben obtenerse en este contexto de más alto nivel o más abstracto; el capitalismo comienza pues, se diría, a sacar provecho de sí mismo, a especular consigo mismo, a autoalimentarse, por medio del mercado accionario y sus instituciones aliadas. La percepción de Arrighi, de hecho, propone una teoría de la evolución en tres etapas: primero, se abre y se coloniza un mercado específico; luego, el gran momento de producción lo satura y, finalmente, en una tercera etapa otoñal, el capital financiero se establece y queda a cargo de una economía estancada.

Pero este informe debe complementarse con uno geográfico en el que se trace un mapa de la instauración del capitalismo, donde se registre detalladamente su sistemático desplazamiento y la expansión de sus centros: desde Génova y las ciudades-Estado italianas a España, de España a Holanda, de Holanda a Inglaterra y desde ahí, finalmente, a Estados Unidos. Cada uno de estos puntos de detención pasa por todo el ciclo de las tres etapas antes de que el capital, habiendo agotado su momento financiero, remonte vuelo y se desplace a otra parte, adonde tenga mayores posibilidades. Estamos ahora en Estados Unidos, evidentemente en nuestra

etapa financiera, la etapa de la especulación de toda índole y, como Arrighi, afrontamos la incertidumbre de lo que seguirá una vez que esa etapa se agote (pero la producción china y el inmenso mercado chino arrojan una sombra prometedora sobre el futuro mediato).

Esta es una teoría que esclarece toda clase de aspectos del capitalismo, pero nuestro interés inmediato se centra en lo que tiene que decirnos sobre el arte y la cultura. Quiero establecer una correlación entre el capitalismo financiero y la abstracción en general pero, para poder hacerlo, tengo que argumentar que esta es una abstracción de un tipo muy diferente de la que conocimos en el periodo modernista. Esta última, a medida que avanzaba hacia su propio tipo de no figuración (que también se llama abstracción), fue dotada por el joven Worringer de una influyente teoría del proceso: en realidad, en el apogeo del vitalismo (a finales del siglo XIX), este estudiante graduado escribió un ensayo clásico en el que oponía las formas orgánicas a las abstractas, como las fuerzas de la vida contra las fuerzas de la abstracción y la muerte, de Egipto hasta el nacimiento del cubismo[5]. La valorización ideológica está clara, como también la relevancia social, en una era crecientemente tecnológica y en un momento cada vez más ansioso por los avances tecnológicos; piénsese en Heidegger, por ejemplo, o en las tecnologías de la Primera Guerra Mundial. Pero el *art nouveau* orgánico desapareció poco después y la famosa oposición de Worringer gradualmente fue hundiéndose hasta no quedar sino la oposición entre representación y abstracción, entre tradicional arte burgués e impulsos modernistas. Mi proposición es la siguiente: lo que tenemos en el periodo posmoderno ya no es ninguna de las versiones modernistas de abstracción de este tipo. El retorno a la representacionalidad en la pintura contemporánea, por ejemplo, no tiene nada que ver con la naturaleza y, en lo tocante a las ideologías de lo orgánico, hoy se las denuncia y se las repudia universalmente, en la medida en que siquiera existan.

La nueva abstracción posmoderna es la abstracción de la información como tal: el modo en el que la imagen visual aparentemente concreta ya es abstracta en virtud de su transmisión en la publicidad; es un cliché visual y no ya meramente un cliché conceptual o verbal. Y, precisamente, la única

vocación del *cyberpunk* era transmitir en forma literaria ese nuevo tipo de abstracción.

Y, en la globalización actual, lo que corresponde a esta forma artística es justamente la abstracción históricamente nueva del capitalismo financiero que hemos estado describiendo. Desde la década de 1990, hemos entrado en una nueva fase del capitalismo en la que lo que crea la ganancia y la plusvalía no es la producción como tal, sino que es la especulación: la especulación con la tierra, por ejemplo, el negocio del aburguesamiento del centro de las ciudades antiguas o sobre el espacio reaburguesado y alquilado o vendido por nuevos precios astronómicos. El comercio y la especulación con el dinero mismo, en el que se vende y se compra la moneda nacional con vistas a obtener rápidas ganancias y las alzas y bajadas, no en la producción que representa ese moneda sino, más bien, en lo que el mercado ofrecerá por ella es ese preciso comercio especulativo. Esto es claramente una especulación que puede tener consecuencias devastadoras para el conjunto de las poblaciones, cuyos niveles de vida dependen ahora, en la globalización, de la capacidad de la moneda local en la que cobran sus salarios para comprar lo indispensable que ahora, en una gran proporción, es importado. Detrás de todo esto, la especulación de la moneda tiene desastrosos efectos en la Deuda en la que el FMI y otras instituciones internacionales han sumergido a todos estos países.

Lo que quiero demostrar es que el dinero así especulado ha sido, a su vez, abstraído y sublimado en las mesas de juego y las fichas de un tipo superior de comercio y dinero especulativo que es apenas algo más que números y cifras en las pizarras de las bolsas de valores. Del mismo modo en que el valor físico, alguna vez tasado en oro, fue reemplazado por sustitutos de papel, hoy esos sustitutos físicos, sean o no de papel, están siendo reemplazados por puros números y cifras vacías en un ordenador, números que no tienen ninguna sustancia física y gozan de muy poca estabilidad en cuanto a su valor fijo. En el terreno de la especulación, hasta se puede llegar a argumentar que el valor de una empresa y la sustancia de su producción material tienen escasa relación directa con el valor de sus acciones (aunque, obviamente, ambos valores no pueden separarse drásticamente por un periodo largo). Entramos así en una nueva era de abstracción y en un estado

incorpóreo que es, en realidad, ese juego de signos y significantes anticipado por los estructuralistas y que hoy el ciberespacio encarna dramáticamente en la literatura y el arte.

Ahora queda claro que esas abstracciones axiomáticas que existen en el ciberespacio, como edificios y paisajes de ciudades, aumentan enormemente las posibilidades de la narrativización de ese material: Case puede, pues, penetrar en ese espacio y explorarlo, pasar de un nivel a otro en busca de los puntos más débiles del cortafuegos, los puntos de entrada más vulnerables para irrumpir en el sistema o para rediseñarlo estratégicamente poniendo trampas, emboscadas, etcétera:

> Case tecleó las claves de acceso al sector bancario suizo, sintiendo una ola de euforia a medida que el ciberespacio tiritaba, se desdibujaba, se solidificaba. El Centro de Fisión de la Costa Este desapareció para dejar paso a la fría e intrincada geometría del sistema bancario comercial de Zúrich. Volvió a teclear, buscando Berna.
>
> —Sube –dijo la estructura–. Tiene que estar más arriba.
>
> Ascendieron por reticulados de luz en un parpadeo de niveles. Un destello azul.
>
> «Tiene que ser eso», pensó Case.
>
> Wintermute era un cubo simple de luz blanca; sencillez que sugería una complejidad extrema.
>
> Case tecleó hasta que estuvo a cuatro puntos de retícula del cubo. La ciega fachada, elevándose ahora frente a él, comenzó a moverse con tenues sombras interiores, como si mil bailarines giraran detrás de una vasta lámina de vidrio escarchado.
>
> —Sabe que estamos aquí –observó el Flatline (pp. 115-116).

Mi argumento ha sido que, frente a los callejones sin salida del modernismo, que demostró ser incompetente para resolver las nuevas incomensurabilidades de esa totalidad enormemente ampliada y, por decirlo así, postantropomórfica que es el capitalismo tardío o de tercera etapa, la ciencia ficción y, en particular, esta novela históricamente imaginativa de Gibson ofreció un modo nuevo y posrealista pero también posmodernista de proponer una pintura y un sentido de nuestras relaciones individuales con las realidades que trascienden nuestros sistemas fenomenológicos de mapeo y nuestras capacidades cognitivas de pensarlos. Este es el sentido en el que la literatura puede servir como aparato registrador de las transformaciones históricas que, de otro modo, no podemos intuir empíricamente y, en ese

sentido, *Neuromante* representa un síntoma precioso de nuestro paso a otro periodo histórico.

Pero la abstracción no es el único de tales síntomas y, en realidad, no apreciamos plenamente el real valor del libro de Gibson hasta que descubrimos la otra característica del sistema que registra y que está en relación con la primera como su contrario, como su polo opuesto. Me refiero al rasgo llamado «simestim», en otras palabras, la simulación del estímulo que da al operador la capacidad de habitar la mente y, en realidad, el cuerpo, de la agente en el terreno, sin interferir con sus pensamientos ni movimientos. De hecho, esta forma de visión está implantada en el sistema sensorial del otro personaje que efectúa el robo «en la realidad»; en este caso, Mollie, la chica de la navaja. Así, cuando Case pasa al simestim, está dentro de los ojos y el cuerpo de Mollie mientras esta navega por el espacio real de la villa, encuentra a los guardias de carne y hueso, tropieza con sus mecanismos de defensa materiales y así sucesivamente. La función de Case es, en realidad, ir alternando entre estas dos capacidades distintas y bien diferenciadas: estar en el ciberespacio, rastreando el movimiento abstracto de sus «rompehielos» mientras estos intentan penetrar en el hielo del sistema de seguridad y, luego, cambiar al simestim para obtener una perspectiva experimental inmediata de las operaciones empíricas dentro de un lugar preciso del sistema.

Lo cierto es que el ciberespacio parecía sugerir la *paper architecture* y el diseño axiomático y el simestim sugiere los filmes en primera persona. Esta fue una vieja idea de Orson Welles (para una versión nunca realizada de *El corazón de las tinieblas*), pero fue Robert Montgomery quien la puso realmente en práctica en su versión, bastante mediocre salvo por ese detalle, de *La dama del lago* (*Lady in the Lake,* 1946) de Chandler, seguida con más éxito por los primeros veinte minutos aproximadamente de *La senda tenebrosa* (*Dark Passage,* 1947). Ver el mundo a través de los ojos del personaje principal resultó no ser tan interesante como el uso de la primera persona en literatura (que tiene su equivalente más satisfactorio en la voz en *off*); sin embargo, Kathryn Bigelow retoma el recurso de un modo interesante en *Días extraños* (1995), donde experimentar las emociones y vivencias de otros se convierte en un vicio ilegal: los discos con las

experiencias ajenas se venden como drogas en el mercado negro. Claramente, los diversos experimentos tridimensionales también contribuyen a la idea de «estímulos simulados» sobre la que conviene hacer notar que, a pesar de la electrizante inmediatez de la experiencia que vemos en *Días extraños,* este tipo de proyección es una experiencia de la imagen de la realidad antes que de la realidad misma. En este aspecto, se relaciona con el simulacro y se suma a la familia de imágenes antes que a la de las percepciones (salvo como una percepción de la imagen). Esto, por lo tanto, no es realismo ni una recuperación de la inmediatez, ni siquiera una demostración de la validez de las diversas ideologías del realismo entendido como inmediatez, sino que es, más bien –justo lo opuesto–, otro testimonio de nuestra vida irreal en la sociedad del espectáculo descrita por Guy Debord, nuestra vida entre lo que Jean Baudrillard llama las simulaciones (un término significativamente preservado en la palabra «simestim»). Aquí tenemos, pues, un segundo tipo de abstracción diferente de lo real y, de hecho, lo esencial es comprender que, en Gibson, estas dos abstracciones están relacionadas dialécticamente.

Case es el espacio sedentario donde se alternan dos tipos distintos de abstracciones de lo real: pues su propia realidad –su cuerpo abandonado frente al ordenador– es una realidad totalmente empobrecida que, quizá, no diste mucho de recordar la realidad del lector que está leyendo este libro. Al final de la novela, una bienvenida y violenta acción real obliga a Case a movilizarse físicamente, pero, durante la mayor parte del tiempo, Case es poco más que, por un lado, un aparato de registro para crear gráficos axiomáticos de los datos de internet y, por el otro, la simulación de la percepción corporal real.

Pero aquí el cuerpo está ausente, y es significativo que Case se refiera a su propio cuerpo como la «carne»: lo que uno abandona cuando se eleva al ciberespacio, aquello a lo que estuvo condenado en aquellos años desdichados en que se le negaba el acceso al ciberespacio. Es por ello que el polo simestim de la relación dialéctica es el que menos le interesa:

> Los vaqueros no entraban en simestim, pensó, porque este era básicamente un juguete de la carne... Simestim... Le pareció una innecesaria multiplicación de lo que experimenta la carne [...] (p. 55).

Como ya he observado antes, el concepto mismo y el nombre de «carne» sugiere lo que, en otras épocas, habría sido una perspectiva idealista o puritana sobre la división mente/cuerpo. El ciberespacio es una sublimación; hasta podríamos decir que una sublimación que ha tenido éxito, muy lograda; hasta el simestim es secretamente un sustituto del cuerpo, disfrazado de la percepción corporal misma. En la larga línea de las visiones de la evolución futura de la ciencia ficción, el protagonista de la novela de Gibson se asemeja a los marcianos originales de Wells, que poseen un cerebro hipertrofiado y un cuerpo que apenas sirve para algo más que la alimentación. Lo que confunde es que asumimos que la cultura punk es, de algún modo, más física que lo que exige el decoro conservador burgués normal; y también que los idealismos filosóficos (tal vez con la excepción de la bastante curiosa revaloración actual de Bergson) hoy se han extinguido. Hasta los supuestos espiritualismos y los cultos religiosos del presente son tan groseramente materialistas que hoy serían prácticamente irreconocibles para sus fundadores.

Sólo más tarde, en una especie de discreta trama de amor, el cuerpo recupera su justo valor y su encuentro paralelo con una amante muerta revive vagos sentimientos:

> Una fuerza la recorría, algo que él había conocido en Night City y en lo que se había apoyado, que lo había sostenido, que lo había apartado por un momento del tiempo y de la muerte, de la inexorable vida de la calle que los atormentaba a todos. Era un lugar que conocía de antes; no cualquiera podía llevarlo hasta allí y, de alguna manera, siempre había logrado olvidarlo. Algo que había encontrado y perdido tantas veces.
>
> Algo que correspondía, lo supo –lo recordó– cuando ella lo atrajo hacia sí, a la carne, esa carne de la que se mofaban los vaqueros. Era algo vasto, enorme, que estaba más allá del conocimiento, un mar de información codificada en espiral y feromonas, una intrincación infinita que sólo el cuerpo, a su potente y ciega manera, podía llegar a leer (p. 239).

Si *Neuromante* fuera una novela literaria, bien podríamos optar por llegar a la conclusión de que «trata», real y precisamente, de esta oposición entre las experiencias mentales del ciberespacio y las profundamente físicas del amor y el deseo, de la memoria. Pero *Neuromante* no es una novela en ese sentido, y la reescritura misma de esta experiencia de la carne entendida

como «un mar de información», desde el punto de vista de la codificación y la lectura, basta para transmitir el sesgo ideológico o filosófico del libro.

¿Lo global contra lo local? Esta es, de hecho, la forma expresada por la presencia y oposición combinadas entre la exploración del ciberespacio y la utilización del simestim; pero proyecta esta formulación contemporánea bastante simplista como lo que es, vale decir, más una contradicción que una simple alternancia o siquiera una elección de perspectivas. La pobreza de la fórmula, así como la riqueza de la novela de Gibson, dramatizan, pues, los límites de nuestro pensamiento, de nuestra capacidad de trazar un mapa cognitivo, de nuestras posibilidades de imaginar y representar, es decir, «nuestras condiciones reales de existencia». Los dos polos son dos dimensiones vinculadas dialécticamente que estructuran nuestras vidas diarias en esta sociedad y confirman la proposición paradójica de que somos demasiado abstractos y, al mismo tiempo, demasiado concretos.

La totalidad del sistema nos determina de las maneras más imperceptibles y variadas mientras somos presa de las ilusiones físicas de un presente construido por puras imágenes. Si he dicho que la novela de Gibson es crítica y constituye un instrumento de exploración que es también diagnóstico, lo he hecho principalmente por la manera en la que se hace hincapié en la combinación de esas dos dimensiones de una dialéctica de la globalización. Lo que distingue a *Neuromante* es, pues, la naturaleza de la forma misma, como un instrumento que registra las realidades actuales más allá de lo que permite ver el ojo realista, que proyecta dimensiones de la vida diaria que no podemos experimentar conscientemente.

[1] Denis de Rougemont, *Love in the Western World,* trad. de Montgomery Belgion, Princeton, Princeton University Press, 1983 [1940] [ed. cast.: *El amor y Occidente,* Barcelona, Kairós, 2018].

[2] John Clute y Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction,* Londres, St Martin's Press, 1995 [ed. cast.: *Enciclopedia ilustrada de la ciencia ficción,* Barcelona, Ediciones B, 1996].

[3] Todas las referencias de página de *Neuromancer* que aparecen en el texto corresponden a la edición de Ace Science Fiction, Nueva York, 1984 [ed. cast.: *Neuromante,* Barcelona, Minotauro, 2007].

[4] Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century,* Londres, Verso, 2010, p. 6 [ed. cast.: *El largo siglo XX,* Madrid, Akal, 2014].

[5] Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy,* Eastford (Connecticut), Martino Fine, 2014 [ed. cast.: *Abstracción y naturaleza,* México, Fondo de Cultura Económica, 1953].

X
Realismo y utopía en *The Wire*

La clasificación en géneros es indispensable para la cultura de masas o comercial, pero, en la posmodernidad, sus prácticas se hacen cada vez más complejas o híbridas. La serie televisiva *The Wire* (*Bajo escucha,* 2002-2008), por ejemplo, ¿es ficción sobre los procedimientos policiales? Indudablemente lo es, pero también es una versión de las series sobre el crimen organizado. La mayoría de sus actores y personajes son negros, lo que, sin embargo, no la convierte en un filme de gente negra (una película para público negro). También se desarrolla en la serie un drama político, pero su naturaleza de política local nos recuerda que es también una serie muy local, ambientada en Baltimore y que trata sobre Baltimore (algo que no siempre agrada a las elites de Baltimore). Sin embargo, también ocurre que la mayoría de la literatura policial o criminal de la actualidad (así como sus versiones o inspiraciones fílmicas) es local y está basada en el consumo de un paisaje específico (sea un país extranjero –las historias de inspectores suecos, las de policías italianos y hasta de investigadores chinos– o una región: Montana, Luisiana, Los Ángeles, Toronto, etc.). Las categorías más amplias serían, pues, la del *thriller* y la del filme de acción (aunque hay pocas escenas de persecución, y escasean los finales llenos de suspense y las acciones en masa o las escenas de auténticas carnicerías).

Cada una de las cinco temporadas de la serie de televisión es una unidad en cuanto a trama y tema y, en cada una, aparecen por lo menos un centenar de personajes, muchos de los cuales protagonizan sus propia línea argumental independiente. Podría sostenerse que hay un único protagonista principal, el agente irlandés-estadounidense Jimmy McNulty (Dominic West), aun cuando su condición de tal fluctúa a lo largo de los cinco años de la serie y su figura a menudo queda eclipsada por otros personajes. Con esto quiero decir que una obra de este tipo desafía y problematiza la distinción

entre protagonistas y «personajes secundarios» (o estrellas y «actores de reparto») de un modo generalmente descrito, supongo, como «épico» (*Guerra y paz* [*War and Peace,* 1956] o *Lo que el viento se llevó* [*Gone with the wind,* 1939]), una caracterización que no contribuye a destacar lo que puede ser un desarrollo histórico en la evolución de este tipo de trama (véase el trabajo de Alexander Woloch sobre los personajes secundarios)[1].

Los episodios de cada temporada no están separados en unidades cerradas como sucedía en *Homicidio* (*Homicide,* 1993-1999, la serie anterior de David Simon, que también transcurre en Baltimore y en la que actúan algunos de los mismos actores); de modo que se trata de un verdadero folletín, como en Dickens, y una investigación sobre una estética televisiva específica querría indagar acerca de la fascinación que los actores/personajes individuales (placeres de reconocimiento y repetición), junto con el desarrollo de una trama distintiva, en la que la frustración y el aplazamiento semana a semana (hasta la sensación de enlentecimiento deliberado y la imposibilidad de un cierre) –todo esto desbaratado desde el alquiler de deuvedés en adelante– contribuyen a marcar una diferencia sellada con una temporalidad única, cuyo ritmo, sin embargo, se reorganiza luego en una repetición. La repetición aumenta la función de consuelo y seguridad del televisor: no estás solo cuando él está en casa contigo, y no te sientes solitario ni aislado cuando tu espacio está poblado por tantas caras y personajes familiares. Por otro lado, puesto que ambos aspectos pueden funcionar como negación neurótica, la televisión conlleva la permanente posibilidad de aburrimiento y de repetición estéril o neurótica o de parálisis. El programa debe ofrecer, pues, un pretexto ideológico secundario, el artificio superficial de un «valor»: arte o calidad entrarían en esta categoría, pero también el «entretenimiento» o la promesa de «relajación-distracción» (después de un agotador día de trabajo, por ejemplo), pseudoconcepto si los hay. Y también está la excusa del mensaje político o social y el «capital cultural» del canal de cable (en este caso HBO, que, por supuesto, pretende ser algo más que mera televisión). También puede haber una bonificación artística, debida al hecho de que cada uno de los episodios ha sido escrito o dirigido por diferentes personas, algunas de ellas distinguidos visitantes (George Pelecanos, Agnieszka Holland).

Pero, inicialmente, empezamos a ver *The Wire* considerándola una historia policial; es decir, una lucha entre dos grupos, la policía y las bandas de delincuentes (con la mayor frecuencia, el delito es tráfico de drogas). Cada uno de estos grupos tiene su historia representacional: no hace tanto tiempo, en la cultura popular, el policía institucional surgía de la tradición del detective privado, mientras que el crimen organizado devino un objeto de representación durante la época de la Ley Seca (su identificación étnica con la «mafia», la «Cosa Nostra», etc., vino después). La representación de la cultura masiva de este tipo es una especie de reconocimiento; confiere cierto estatus institucional al grupo o entidad en cuestión; se le atribuye realidad social objetiva (y así como, según se dice, miembros reales de la llamada mafia veían regularmente *Los Soprano* [*The Sopranos,* 1999-2017], la incidencia de policías que ven series policiales probablemente sea significativa aunque no haya registro de tal inclinación). En todo caso, ese reconocimiento confirma el sentimiento de que la sociedad es estática y estable; sus vecindarios han sido planificados desde hace mucho tiempo y, si hay desplazamientos o cambios en esta geografía social, habrán sido suficientemente publicitados para que todos sepan que Lexington Terrace ya no es polaca sino negra, etcétera.

Pero trazar el mapa no es tan sencillo: por espacial que sea, será un mapa que no hará el inventario de objetos y sustancias sino, más bien, de flujos y energías. Sin embargo, la materia prima esencial de cualquier representación social está destinada a ser la de tipos sociales, tanto de estereotipos como de tipos genéricos (como el «protagonista») y psicológicos; y *The Wire* no es la excepción, pues multiplica sus entidades reconocibles en todos estos niveles. Su grado de originalidad e innovación dependerá de las revisiones que sea capaz de llevar a esos niveles y, tal vez, hasta de los nuevos tipos que tenga la capacidad de inventar. Cierto modernismo conseguía lidiar con el problema de los tipos disolviéndolos en individualidades y singularidades, acercándose a ellos tan microscópicamente que las bases en lo general o en lo universal, sobre las que se asentaban, iban desapareciendo gradualmente: sin embargo, hasta esta operación debe tomar como punto de partida el tipo familiar y corre el doble peligro de que, por un lado, aparezcan tipos nuevos y más subjetivos

y, por el otro, se produzca el retorno irónico al punto de partida social externo. La palabra «tipo» está, por supuesto, ineludiblemente asociada a la teoría del realismo de Georg Lukács, pero creo que no hacemos ningún favor a su inmensa cultura y a su complejidad teorética dando por sentado que esta era una concepción de tipos sociales o de clase ya dados más que la atención prestada a su surgimiento histórico.

En todo caso, *The Wire* desestabiliza dramáticamente nuestras expectaciones y hábitos tipológicos involucrándonos en una exploración epistemológica que trasciende enormemente la habitual fórmula de la novela policíaca. Seguramente, la serie comienza con un asesinato banal cuya principal novedad estriba en la raza (blanca) de la víctima y cuya solución parece estar bastante obviamente relacionada con su próximo testimonio en el juicio por otro asesinato del hampa. Pero lo que se nos hace comprender enseguida es que los policías mismos ignoran casi por completo la estructura de las bandas y los nombres de las personas que las controlan y, más aún, las caras y los lugares donde pueden encontrarse tales sujetos. Los policías de uniforme simplemente conocen los barrios y las esquinas en donde las drogas finalmente se venden a los consumidores y quienes las venden generalmente son grupos de muchachos demasiado jóvenes para poder procesarlos. Pero esta es, por así decirlo, la *apariencia* de la realidad, la forma empírica y sensorial que adquiere en la vida diaria; es el enfoque más superficial de esta realidad, cuya estructura última (fuente, refinado, transporte, red de ventas y distribución a granel o al por mayor) debe permanecer en un nivel de abstracción que impida que cualquier observador individual pueda experimentarla, aunque puede conocérsela y estudiársela (y, también ocasionalmente, detectársela en un modo representacional, como se ve en capítulos ulteriores de *The Wire,* en varias formas e investigaciones). Pero la realidad intermedia –los llamados barones de la droga mismos–, en este caso Avon Barksdale (Wood Harris), ciertamente puede conocerse aunque no esté al alcance de los policías de calle, quienes supieron el nombre de este jefe en un episodio anterior y, finalmente, se las ingeniaron para vislumbrar su cara y su figura en un partido de béisbol organizado por él contra una banda rival. ¿Se debe este desconocimiento a que el ascenso al poder de Barksdale es demasiado

reciente, o simplemente a que la policía no se había concentrado en este nivel de la organización hasta entonces? O, tal vez, puesto que el comercio de drogas es un negocio, los observadores policiales no le han atribuido antes las formas y la estructura de los negocios legales y, por lo tanto, no han hecho las preguntas que correspondía hacer. Sea cual fuere la razón, esta ignorancia de la propia ciudad súbitamente abre un espacio al realismo: un espacio para ver situaciones, descubrir circunstancias que antes no habían sido registradas y para investigar, para resolver problemas y hacer el seguimiento de las causas como en un experimento científico, aplicando los procedimientos detectivescos clásicos. Pero esta vez no se trata de un criminal individual responsable de un crimen enigmático; es la sociedad en su conjunto lo que debe abrirse a la representación: ser investigada, identificada, explorada; hay que trazar su mapa como si se tratara de una dimensión nueva o una cultura extranjera. «Barksdale» es únicamente un componente de todo ese complejo social que ahora requiere nuevos instrumentos de detección y registro (así como siempre hay que inventar realismos siempre novedosos para rastrear nuevas dinámicas sociales).

¿Hasta qué grado es reductible este misterio sociológico a las formas de trama estándar de la investigación policial o de la resolución de un rompecabezas? Tiendo a creer que la motivación más profunda de tales formas –o, sería mejor decir, el placer que encontramos en tales formas– tiene algo que ver con la escena originaria de Freud (que también ha apuntalado la pasión de los hombres de ciencia por develar los secretos de la Naturaleza). Uno querría agregar que la satisfacción de tipo freudiano nunca es completa: así como ningún deseo puede nunca satisfacerse realmente, también este deja una sensación de desilusión. ¿A quién le importa quién mató a Roger Ackroyd?, fue la famosa pregunta que exclamó Edmund Wilson al denunciar el relato policial como un género trivial (con referencia a la ingeniosa novela pionera de Agatha Christie). Y es verdad que también habrá una discrepancia entre la pasión de la cacería y la contingencia y trivialidad de la presa. Pero esa misma discrepancia en el contenido se reproduce también en la forma –la serie de televisión–, pues sus satisfacciones últimas nunca deben completarse; pero también tenemos que sentirnos motivados para volver en busca de un nuevo capítulo con la

esperanza de mayores satisfacciones. Y tal vez la apropiación de estas insatisfacciones por parte de la alta cultura o la alta literatura consistirían, pues, en afirmar esa incompletitud: nunca pillaremos al Griego; el final seguirá siendo desconocido, salvo que, en este caso, la incompletitud simplemente significa que el comercio de drogas se recuperará, comenzará nuevamente desde cero, continuará, independientemente de a quién se lleve finalmente ante la justicia. Pero *The Wire* inscribe esta fatal repetición en la historia social, cuando muestra que el apasionado pero superficial Barksdale termina siendo reemplazado por el implacable y desapasionado Marlo (quien finalmente, por extraño que parezca, deviene un hombre de negocios burgués).

Aquí hay necesariamente una tensión entre el misterio y el conflicto, puesto que nosotros también vemos cosas a través de los ojos de los villanos y, así, conocemos algunas soluciones que la policía aún no ha resuelto. Sin embargo, lo que salva el formato misterio es que los descubrimientos van produciéndose sucesivamente, conectándose como los eslabones de una cadena, los nudos de una cuerda: nos van llevando cada vez más cerca y, de ese modo, parte del suspense se desplaza del Quién al Cómo, junto con las modalidades de la prueba legal. Y aquí debemos hacer hincapié en la otra especificidad de *The Wire*.

No sólo el «descubrimiento» o la solución son un ámbito completo, el mundo de toda una sociedad o subsociedad separada por un «cordón policial» del público civil burgués (del color que sea) amante de la paz; también el «detective» es, en realidad, un grupo y, en este sentido, un grupo conspirativo. La policía en su conjunto es una institución y, como tal, se mueve en la dirección de una trama política apropiada (redes, relaciones personales bien de servicios prestados, o bien de animosidad personal: ganar crédito, pasarse la pelota, esquivar la culpa, etc.) y es una dimensión política que, en las últimas temporadas y episodios, saldrá a la superficie y se transformará en una campaña política oficial.

Pero esa es la policía institucional, que tiene muy poca capacidad para identificar a sus blancos puesto que, por un lado, ni siquiera conoce sus nombres y, por el otro, todavía no ha comprendido la naturaleza de los crímenes que está investigando ni su interrelación. El solitario detective

privado o el agente de policía entregado ofrecen una trama familiar que se remonta a los héroes románticos y rebeldes (comenzando, supongo, con el Satán de Milton). Aquí, en este espacio histórico cada vez más socializado y colectivo, lentamente va quedando claro que la genuina rebelión y resistencia debe adquirir la forma de un grupo conspirativo, de un verdadero colectivo (Sartre lo llamaría el grupo fusionado que se forma dentro de la sociedad de masas serial). Aquí la rebelión misma de Jimmy (ningún respeto por la autoridad, alcoholismo, infidelidades sexuales, junto a un irreprimible idealismo) se une a un improbable conjunto de camaradas y coconspiradores –una agente de policía lesbiana, un par de policías inteligentes pero poco fiables, un teniente con un secreto en su pasado pero con el presentimiento de que sólo esta incierta aventura puede darle el impulso que necesita su carrera, un cateto nombrado por nepotismo que se revela como un talentoso de los números, varios asistentes judiciales y, finalmente, un modesto técnico.

Este último –el héroe final de *The Wire*– nos lleva a decir algo del título [*The Wire,* «el cable»], que rara vez significa un cable que alguien lleva disimulado bajo la ropa sino, en general, la intervención de comunicaciones como tal. Cuando vemos hoy películas más viejas, nos damos cuenta de hasta qué punto la aparición de los teléfonos móviles transformó radicalmente los problemas de construcción que incluye planear la trama de un filme de misterio o aventuras, así como seguir la pista de una llamada o intervenir un teléfono: complejidades que aquí se exploran en detalle. Pero el talento de Lester Freamon (Clarke Peters) consiste no sólo en resolver estos problemas de maneras ingeniosas, sino también en desplazar parte del interés puramente detectivesco o de novela de misterio a una fascinación por la construcción y la resolución de problemas físicos o de ingeniería; es decir, una aptitud mucho más próxima a lo artesanal que a la deducción abstracta. En realidad, cuando Freamon descubre la unidad de investigación especial y le ofrecen unirse a ella, es un oficial prácticamente desempleado que pasa su tiempo libre haciendo copias en miniatura de muebles antiguos (copias que vende): una parábola del desperdicio de la productividad y la inteligencia humanas y su desplazamiento –afortunado, en este caso– a actividades más triviales que, no obstante, absorben su energía y su fuerza

creativa más productivamente que, digamos, hacer palabras cruzadas, por ejemplo. Pero Lester es también el prototipo del erudito archivero capaz de pasar interminables horas estudiando minucias y sumergido en expedientes polvorientos que, finalmente, le revelan conspiraciones financieras que se extienden por toda la ciudad; es un hombre que, sin hacer ostentación de ellas, tiene profundas y valiosas raíces en la comunidad, como cuando descubre una vieja foto de Barksdale de jovencito en un viejo garito de boxeo, algo que muy pocos de sus camaradas del departamento podrían reconocer y para quienes Lester es también un inestimable mentor. En este sentido, *The Wire* ofrece no sólo una representación de la dinámica colectiva (de ambos lados), sino también una representación del trabajo y la productividad; en una palabra, de la praxis. En ambos ejemplos, está presente la búsqueda de una utopía virtual, un impulso utópico, aun cuando el proyecto o programa utópico, que ya es algo bastante diferente, aún no se ha declarado.

Pero también puede decirse que la creatividad de Lester tiene su contraparte en el otro bando. Aún no hemos mencionado al secuaz de Barksdale, Stringer Bell (Idris Elba), a quien podríamos describir como la mano derecha ejecutora o el primer ministro de la situación política clásica: la policía misma también tiene una versión degradada de esta estructura dual, en la que el segundo al mando no es, sin embargo, tan desinteresado ni tan eficiente como Bell. Stringer es, en realidad, un verdadero intelectual y cuando la policía (y los espectadores) finalmente penetra en su apartamento privado, encuentra un mobiliario modernista y una decoración de un gusto artístico inesperadamente cultivado. Con todo, aunque esta figura pueda parecer por este detalle un personaje positivo, es quien da la orden de las matanzas más letales sin sentir el menor remordimiento. Aun así, la interacción con Barksdale, por quien profesa una absoluta devoción aunque este envidia su inteligencia y a veces parece resentirse por ello, es característica de las situaciones interpersonales extraordinariamente densas e ínfimas a través de las que *The Wire* va desarrollando su trama más amplia.

Es bastante evidente que la policía inicialmente no sólo desconocía quién era Barksdale, sino que no tenía ni la menor idea de la existencia de

Stringer, salvo en esos raros momentos en que este tenía que recorrer las esquinas y controlar personalmente la operación en las calles. Entonces, un día, Jimmy se hace cargo de seguir a esta figura hasta el momento no identificada (más tarde se revelará que Stringer administra para Barksdale toda la inversión de un desarrollo inmobiliario en expansión, algo que sólo irá saliendo a la luz gracias a la extraordinariamente creativa curiosidad y al conocimiento práctico de Lester). En todo caso, el coche conduce a Jimmy a una universidad y, de ahí, a un aula en la que, a través de la ventana, puede observar al cerebro y gánster del comercio de drogas tomando un curso en la escuela de negocios y respondiendo obedientemente a las preguntas y haciendo aplicadamente sus tareas. No hay duda de que la comparación de la mafia con una empresa comercial difícilmente resulte metafórica o figurativa, aunque a veces omitamos pensar históricamente en identificar a quienes realmente reorganizaron las bandas criminales del mismo modo, siguiendo las líneas de rentabilidad (Lucky Luciano, creo, en el caso de la mafia, pero basta ver *Gomorra* [Roberto Saviano] para tener un vívido ejemplo contemporáneo). Pero aquí, *sur le vif,* vemos algo de la misma creatividad casi estética: Stringer irá reorganizando gradualmente la mafia de Barksdale. Utiliza palabras como producto, competencia, inversión; une las bandas a fin de eliminar el tipo de guerra intestina que siempre es mala para los negocios (*la douceur du commerce:* su histórica manera de domar la brutalidad feudal). He usado deliberadamente la palabra «creatividad» en varias ocasiones en este contexto: ¿cómo puede este elemento no considerarse de algún modo protoutópico en ambos bandos en una sociedad burocrática, en su mayor parte estática y que se contenta con abordar todos los viejos problemas y funcionamientos defectuosos de la normal manera impuesta por la tradición? Ya en este primer vistazo, *The Wire* muestra un modo de dejar de replicar una realidad estática o de ser «realista» en el sentido mimético y repetitivo tradicional. Aquí, la sociedad, en microniveles de varias dimensiones, se encuentra sometida a procesos deliberados de transformación, a proyectos humanos, a la resolución de intenciones utópicas que no son, simplemente, las fuerzas de la gravedad del hábito y la tradición.

Pero primero quiero situar este análisis del utopismo dentro del contexto de la construcción de la trama y mostrar que esta no es una cuestión puramente académica (aunque, por supuesto, también lo es). Quiero situar estas dos cuestiones dentro del contexto aún más amplio de la cultura de masas en su conjunto. La construcción de la trama es, evidentemente, una cuestión de importancia práctica en la cultura de masas, como lo atestiguan todos los libros y seminarios sobre la escritura de un argumento o un guion, pero todo esto tiene claramente una dimensión teorética y filosófica que no se agota en estas recetas técnicas ni con los manuales sobre la materia.

La significación filosófica de la construcción de un argumento debe comenzar por lo que se interpone en la construcción de una trama o un relato y eso, evidentemente, también tiene su lado histórico. El pasado literario –particularmente, el pasado del espectáculo teatral, pero también de la literatura popular superviviente de las diversas culturas desaparecidas– ofrece abundantes ejemplos de tramas que ya no surtirían ningún efecto en nuestros días. Está, por ejemplo, la historia de los sentimientos y su expresión y evolución: como en las observaciones de Adorno de que la teleología de la literatura modernista estuvo gobernada por el tabú, por aquello que uno ya no podía utilizar en una obra de arte porque se había vuelto demasiado sentimental y demasiado familiar, demasiado trillado y estereotipado. Esa teleología, indudablemente, se mantiene en el caso de la historia de la cultura popular o de masas, a pesar del papel mucho más central que desempeñan en ella los placeres de la repetición. Pues, cuando la novela modernista procuraba huir de la repetición o, al menos, traducirla a algo más noble y valioso estéticamente, la cultura de masas medra con lo que solía llamarse lo predecible: el público quiere ver una y otra vez las mismas situaciones, las mismas tramas, los mismos tipos de personajes, con las suficientes modificaciones cosméticas que puedan tranquilizarlo en cuanto a que no está viendo exactamente lo mismo una y otra vez y hacerle sentir que hay giros y variaciones atrayentes que han reavivado su interés. No obstante, llega un momento en el que el paradigma sucumbe bajo el puro peso de lo acumulativo y la fatiga de lo demasiado familiar.

Pero quiero hallar otro tipo de explicación para tal agotamiento formal y debemos buscarla en su material primario. Si bien el material básico puede

adaptarse sin complicaciones a los viejos paradigmas, su ausencia también puede modificarlos de modos sorprendentes. Todos conocemos la variedad de situaciones históricas y sociales que ha suministrado esa materia prima en el pasado: el campo contra la ciudad, para empezar; el crecimiento de la nueva ciudad como consecuencia de la industrialización, los viajes de extranjeros y la inmigración, el imperialismo, nuevos tipos de guerras, la colonización, la casa de campo y el barrio pobre urbano de los «estratos más bajos», el «pintoresco campesinado», que diría Henry James (en realidad, su librito sobre Hawthorne es un documento fundacional sobre lo que hace a la literatura y a su posibilidad formal el no disponer de ciertos tipos de materiales básicos: estaba promoviendo las ventajas de Europa en comparación con América).

Pero vayamos a un género o subgénero de la cultura de masas menos literario y más convencional: los relatos policiales. La ausencia de adormecidas ciudades y aldeas inglesas, de sitios recluidos y vicarías, obviamente, hizo difícil reproducir en Estados Unidos la (más vieja) práctica de la historia policial típicamente inglesa. Pero también debemos enumerar el encogimiento de motivos para ese ingrediente indispensable: el asesinato. Allá no sólo existía una interesante variedad de motivos, sino que esos motivos podían ser investigados por una interesante variedad de detectives privados, una especie que parece haberse extinguido. La respetabilidad social –esto es, la posibilidad del escándalo y sus perjuicios, la estructura de la familia y los sistemas dinásticos o de clanes, las pasiones y obsesiones de todo tipo, desde el odio y la venganza a otros complejos mecanismos psíquicos– abarca sólo algunas de las interesantes fuentes de motivación que fueron haciéndose cada vez más irrelevantes en la permisividad de la sociedad contemporánea, su movimiento desarraigado e inquieto y su posregionalismo, su pérdida de individualismo y de excéntricos raros y obsesivos; en suma, su creciente unidimensionalidad. Hoy, por ejemplo, paradójicamente, la multiplicación de nichos de consumo y la diferenciación de los «estilos de vida» coinciden con la reducción de todo al coste económico y con el aplanamiento de las motivaciones a lo puramente financiero: el dinero, que solía ser interesante en la variedad de las formas de perseguirlo, hoy se ha vuelto supremamente aburrido como la

fuente universal de la acción. La omnipresencia de la palabra «codicia» en todos los vocabularios políticos nacionales apenas oculta la chatura de esta motivación, que no tiene nada de la cualidad apasionada u obsesiva de los incentivos sociales más antiguos ni de la vieja literatura que encontraba en ellos su fuente de inspiración. Mientras tanto, el ámbito psíquico también se ha reducido drásticamente, tal vez en parte como resultado de la omnipresencia del dinero como motivación de todo propósito, tal vez también como resultado de las familiaridades de la información y la comunicación universales y del aplanamiento de los individualismos. He observado, en otra parte, que esa igualdad comunicacional universal que Habermas asocia (en *Teoría de la acción comunicativa*) con la difusión de un nuevo tipo de razón también explica la expansión de los actos que ahora podemos comprender: lo que antes solía considerarse una patología, como los estados mentales y actos totalmente inaceptables, hoy se juzgan humanos, demasiado humanos, de tal manera que la categoría misma del mal o la alteridad absoluta también se ha reducido drásticamente. Decir que los organizadores del Holocausto eran meros burócratas ciertamente disminuye sus posibilidades de representar el mal absoluto; sostener que la mayoría de las patologías son patéticas y limitadas más que aterradoras es un triunfo de la razón y la tolerancia liberal, pero también una pérdida para quienes todavía se aferran a alguna anticuada ética binaria del bien y el mal. En otra parte he argumentado en contra de este sistema binario: Nietzsche quizás haya sido solamente el profeta más dramático en demostrar que tal sistema es poco más que una imagen persistente de esa otredad que también procura producir: el bien somos nosotros mismos y las personas como nosotros; el mal son los otros y su radical diferencia de nosotros (del tipo que sea). Pero la sociedad es hoy una formación de la que, por toda clase de razones (probablemente buenas), la diferencia se ha esfumado y, con ella, el mal mismo.

Esto significa que la trama melodramática, el ingrediente básico de la cultura de masas (además del romance), se va volviendo cada vez más inviable. Si ya no existe el mal, tampoco son posibles los villanos y, para que el dinero llegue a ser interesante, debe tratarse de una cantidad inmensa en la escala de los barones del delito o los oligarcas, para quienes hoy,

indudablemente, hay cada vez menos posibilidades dramáticas y cuya presencia, en todo caso, reestructura los argumentos tradicionales incluyendo la política, pero estos personajes son menos apropiados para una cultura de masas que procura ignorar la política (o, cuando se vuelve hacia la política, uno comienza a preguntarse si a la política misma no le ha ocurrido algo: el reino de la Razón Cínica es también la omnipresencia de la convicción desengañada de la corrupción de la esfera política en general y de su complicidad con el sistema financiero y sus propias corrupciones, de modo tal que, virtualmente, por definición, este conocimiento cínico universal no parece tener ya ninguna consecuencia política).

Por consiguiente, tenemos aquí dos problemas convergentes: por una parte, la repetición de las viejas formas argumentales melodramáticas se vuelve gradualmente más tediosa y más difícil de mantener; por la otra, la materia prima o el contenido de semejante práctica de la forma ha adquirido una sola dimensión, el mal ha desaparecido socialmente, los villanos son pocos y están desperdigados y todos son más o menos lo mismo. Los escritores utópicos ya tenían un problema con la posibilidad de hacer literatura en su mundo perfecto; ahora nosotros tenemos el problema de esa misma posibilidad en nuestro mundo imperfecto.

Esto explica por qué, en la cultura de masas, la vileza ha quedado reducida a dos solitarios sobrevivientes de la categoría del mal: estas dos representaciones de lo verdaderamente antisocial son, por un lado, los asesinos seriales y, por el otro, los terroristas (principalmente, de una creencia religiosa, ya que la etnicidad ha llegado a identificarse con la religión y los protagonistas políticos seculares, como los comunistas y los anarquistas, ya no parecen estar disponibles). Todo lo demás, tanto en el ámbito de la sexualidad como de la llamada motivación pasional, ha sido domesticado hace tiempo: lo comprendemos todo, desde los sadomasoquistas a los homosexuales; aquí la pedofilia ha sido hasta ahora una excepción menor, clasificada como una especie de subgrupo o subposibilidad dentro de la categoría más amplia de los asesinos seriales (a quienes en general, pero no siempre, se les asigna una motivación sexual). Es verdad que, después de los asesinatos masivos como el de Columbine, comenzamos a ir matizando las tramas hacia lo político y entonces

reaparece el terrorismo, pero un terrorismo que, en su mayor parte, continúa estando firmemente organizado alrededor de la idea de la alteridad radical de la creencia y el fanatismo religioso, pues no queda casi nada más. Si realmente entendiéramos el terrorismo como una estrategia puramente política, también se evaporaría de algún modo el escalofrío que nos produce y podríamos consignarlo a debates sobre Maquiavelo, la estrategia y la táctica políticas o sobre la historia.

No creo necesario agregar que estos dos ingredientes básicos –los terroristas y los asesinos seriales– se han vuelto tan aburridos como los villanos acicateados por la «codicia». Por desgracia, como ocurrió con la desaparición de la novela de espías después del fin de la Guerra Fría, ese aburrimiento parecería presagiar el fin del melodrama, lo que amenaza con convertirse en el fin de la cultura de masas misma.

En el contexto de estos dilemas de construcción de las tramas, volvamos ahora nuestra atención a la segunda temporada y la primera aparición, no virtual, de cierta tendencia a la utopía en *The Wire.* En esa temporada, la trama gira alrededor del puerto de Baltimore, sus sindicatos y la corrupción y, además, toda una red exterior de proveedores de droga (¡el Griego!). El magnífico paisaje del progresivamente decadente puerto de Baltimore y su tecnología de contenedores tal vez exija un rodeo a través de toda la cuestión del lugar y la escena (en el sentido de Kenneth Burke, la «situación») en *The Wire.* El lugar es, sin duda, Baltimore y el primer impulso, totalmente comprensible, de cualquiera que vea la serie sería clasificarla como parte del retorno «posmoderno» al regionalismo y no sólo en la «alta literatura», como la de Raymond Carver. Ya he mencionado la relación ahora constitutiva de los relatos de detectives y de procedimientos policiales en todo el mundo con compromisos locales o regionales; entretanto, el «cine mundial» toma esos compromisos casi por definición, independientemente de que sus obras podrían llegar con más impacto al público local, puesto que la producción nacional organiza una cultura de festival de cine globalizado.

Pero, en *The Wire,* hay que hacer algunas interesantes distinciones. Para empezar, lo regional es siempre implícitamente comparativo: no las corruptas viejas grandes ciudades de la Costa Este, sino Montana o el Sur,

donde se vive de manera diferente, etc., con el énfasis puesto en la ciudad pequeña o el paisaje del desierto o hasta el suburbio. Aquí, en *The Wire,* nadie sabe que existan esos otros paisajes, otras ciudades: esta Baltimore es un mundo completo en sí mismo; no es un mundo cerrado, sino que meramente transmite la convicción de que no existe nada fuera de él (no es provinciano; nadie se siente aislado o lejos de tal o cual centro, donde se supone que pasan realmente las cosas). Seguramente, Annapolis (la capital del estado) es una referencia, puesto que allí es donde se toman las decisiones presupuestarias (especialmente, las relativas a la fuerza policial); Filadelfia es una referencia distante, puesto que ocasionalmente miembros de la banda deben hacer una entrega en esa ciudad; Nueva York es el lugar donde se contratan los asesinos, en ocasiones muy especiales, cuando hace falta un desconocido que venga de fuera. De dónde consigue el Griego las drogas no es, en absoluto, una cuestión de conjetura (ni de cartografía subjetiva). Ni siquiera la naturaleza (y la costa) existe, como testigo de la perplejidad del único muchacho infeliz (Wallace, interpretado por Michel B. Jordan), embarcado para que desaparezca con su abuela por un tiempo antes de regresar a Baltimore, donde será asesinado. Baltimore son las esquinas; es la estación central de policía; ocasionalmente, los tribunales y el Ayuntamiento y, por ello, el nombre mismo de Baltimore es irrelevante (salvo para el patriotismo local y los televidentes) y, también por ello, los muelles y el puerto se presentan como una apertura espacial real, aun cuando estén completamente integrados en la red de intereses y corrupción como todo el resto y aun cuando los distantes puertos de escala de lo que sea que los barcos traen nunca se mencionen, permanezcan inimaginables y, por lo tanto, sean irrelevantes, casi virtualmente inexistentes.

El líder sindical es un polaco y este dato permite evocar la cuestión étnica en *The Wire.* «Baltimore» es un concepto inexistente, pero lo étnico aún tiene un gran peso aquí; particularmente, si se incluye a la policía como una categoría étnica, tanto en un sentido figurativo como moral y también teniendo en cuenta la tradición irlandesa aún muy presente entre ellos. Pero los negros ¿son étnicos en alguno de estos sentidos? Ya hemos visto que la escena de la droga, dominada por Barksdale, no es sólo negra, sino que existe como una ciudad extranjera dentro de la oficial: es otro mundo, en el

que uno no entra salvo que tenga negocios allí (con «uno» me refiero aquí a la cultura blanca oficialmente dominante); de modo que aquí, en una absoluta proximidad geográfica, existen dos culturas completas sin mantener ningún contacto y ninguna interacción entre sí, hasta sin ningún conocimiento recíproco: como Harlem y el resto de Manhattan, como Cisjordania y las ciudades israelíes que, habiendo sido alguna vez parte de ella, hoy están todavía a sólo unos kilómetros de distancia; hasta como Berlín Oriental y Berlín Occidental actualmente, donde viejos berlineses del Este no se sienten inclinados a viajar a la parte antaño occidental, con sus tiendas opulentas, de las que ellos no tienen tradición, y con toda su cultura capitalista, que les fue ajena durante la mayor parte de sus vidas.

Aun así, *The Wire* podría considerarse esencialmente como una serie étnicamente negra; el grueso de su elenco es negro, conformado no sólo por veintenas de actores negros con poco trabajo sino también por no profesionales locales, pues Baltimore es, predominantemente, una ciudad negra. Pero, como ya se dijo de su predecesora, *Homicidio,* esta preponderancia misma significa que el espectador vea muchos tipos diferentes de gente de color (social, profesional y hasta físicamente diferentes), lo cual, en gran medida, disuelve la categoría. Aquí ya no existe lo que se puede llamar «gente negra» y, de la misma manera, tampoco algo que pueda llamarse solidaridad política o social negra. Estas personas pueden formar parte de la policía; pueden ser criminales o presos, educadores, alcaldes y políticos; *The Wire* es, en este sentido, lo que hoy se llamaría una serie «posracial» (algo que podría tener seguramente su efecto político en el público televisivo de Estados Unidos en general, como la presencia en la televisión y los medios de tantas celebridades negras del entretenimiento ha tenido su propio impacto en los estereotipos raciales y en la poca familiaridad esencial con los racismos).

Pero los polacos son todavía un grupo étnico, como atestigua la feroz *vendetta* contra el líder sindical Frank Sobotka que lanza el jefe de policía polaco y que es una de las causas de que Frank finalmente caiga. Por leve que sea, su etnicidad está a cierta distancia de su papel de líder sindical, función alrededor de la cual comienza a cobrar forma cierto utopismo. Pues la decadencia del puerto de Baltimore tiene que ver con la tecnología

posmoderna del transporte en contenedores (véase M. Levinson, *The Box*) y su impacto en el movimiento obrero (hacen falta muchos menos trabajadores, lo que conduce a la caída de sindicatos que, alguna vez, fueron inmensamente poderosos como el de estibadores), así como en las ciudades (el desarrollo poscontenedores del puerto de Newark hizo que, súbitamente, un montón de otros puertos competidores de la Costa Este quedaran obsoletos; entre ellos, en gran medida, el de Baltimore); el viejo puerto parece ahora reservado para las embarcaciones de la policía, como la lancha costera a la que ha sido degradado Jimmy. Este es, pues, un caso interesante en el que la fuerza destructiva de la globalización se ha, por decirlo así, interiorizado junto con una desindustrialización más general: lo que ha arruinado a Baltimore no es sólo el traslado de los lugares de trabajo a otros países más baratos sino, más bien, nuestra propia tecnología (que, por supuesto, amplifica el impacto de la globalización en general, así como el transporte en contenedores desarrolla puertos extranjeros y modifica la producción industrial y también lo que puede trasladarse por barco). Pero este aspecto histórico es sólo una parte del escenario de fondo de *The Wire* y no su primera lección o su mensaje principal.

El mensaje está parcialmente en otra parte y estriba en la recontextualización de la supuesta corrupción de Frank Sobotka (hoy estereotípicamente asociada a los sindicatos, por lo menos desde los tiempos de Jimmy Hoffa). Es seguro que Frank está profundamente implicado en el tráfico de drogas y que deja que el Griego use su movimiento de contenedores. Pero Frank no está interesado en el dinero (y supongo que alguien podría argumentar que Stringer Bell tampoco está interesado en el dinero y quizá, más allá de esto, que la excitación del capital financiero mismo no tiene que ver realmente con el dinero en el viejo sentido de los ricos y la fortuna). Frank emplea el dinero para tejer su red de contactos con vistas a un proyecto supremo, que es reconstruir y revitalizar el puerto de Baltimore. Entiende la historia y sabe que el movimiento obrero y toda la sociedad organizada alrededor de ese movimiento no pueden seguir existiendo si el puerto no vuelve a ser lo que fue. Este es, pues, su proyecto utópico, incluso en el sentido estereotipado de que es poco práctico e improbable –la historia nunca retrocede de este

modo– y, en realidad, un sueño vano que, a la larga, terminará destruyéndolo a él y a su familia.

Pero, cuando hablo de utopismo, me refiero a algo más, y este sentido ampliado del término tiene que ver con la construcción de la trama. El realismo siempre fue, de alguna manera, una cuestión de necesidad: por qué tenía que suceder así y por qué la realidad misma es, al mismo tiempo, la fuerza irresistible y el obstáculo inamovible. Incluir el sueño imposible de Frank en una obra puramente realista tendría que entenderse (como hizo Balzac con tanta frecuencia) como una manía, una obsesión psicológica, un impulso puramente subjetivo y una peculiaridad del carácter. Pero este sueño no es de ese tipo; es un sueño objetivo que lleva en su interior toda la objetividad, de modo tal que, si la trama de *The Wire* tuviera que mostrar su éxito, la representación implicaría la transformación y reconstrucción utópicas (y revolucionarias) de toda la sociedad. Los guionistas y productores tampoco han urdido aquí un alegato político ni un programa político que el público pudiera respaldar como una deseable mejora política y social. La serie no puede ser todo eso –ningún televidente comprendería este episodio desde esa perspectiva práctica porque la idea implica no una reforma individual sino, más bien, un radical cambio colectivo e histórico–, pero introduce una leve grieta o fisura en la necesidad ininterrumpida de *The Wire* y su realismo o su realidad. Este episodio agrega, pues, algo a la serie que no encontramos en la mayoría de las demás narrativas de la cultura masiva, una trama en la que se introducen elementos utópicos –sin fantasía ni cumplimiento de los deseos– en la construcción de acontecimientos ficticios pero en alto grado realistas.

Sin embargo, el utopismo de Sobotka sería apenas una actitud aislada, accidental o una idiosincrasia si no tuviera sus equivalentes en temporadas ulteriores de *The Wire* (podríamos considerarlo, por ejemplo, observando que los creadores de la serie, en su patriotismo local, han aprovechado esta ocasión para agregar una proclama más puramente local). Pero, en realidad, tiene esos equivalentes y enumeraré sólo tres casos en los que vuelve a incidir en la dimensión utópica en las sucesivas temporadas. En la tercera, el utopismo está ciertamente presente en la «legalización» de las droga por parte del jefe de policía Colvin, es decir, su decisión de crear un enclave de

uso de drogas libre de la intervención policial. En la cuarta temporada, sobre la educación, encontramos la misma dimensión utópica en los experimentos con los ordenadores en el aula de Pryzbylewski y su repudio hacia el sistema de evaluación por exámenes impuesto por el estado y las entidades políticas federales. Finalmente, en la temporada 5, la más problemática, la hallamos, en cambio, en la invención de Jimmy de una fuente secreta para financiar operaciones policiales reales y serias, ajena a la burocracia y su presupuesto: y este es un proyecto utópico a pesar del pánico artificial que alimenta deliberadamente y, también, un poco en las márgenes de lo que tenía que ser una temporada dominada por los periódicos y los medios (pues cada temporada de *The Wire,* como las grandes novelas por entregas de Zola o como las novelas policiales de Chicago de Sara Paretsky, se organiza alrededor de una industria específica).

El futuro y la historia del futuro han abierto las puertas de la narrativa –tanto de la alta cultura como de la cultura masiva– a la ciencia ficción distópica y al género de catástrofes. Pero, en *The Wire,* excepcionalmente, lo que irrumpe aquí y allá es el futuro utópico, antes de que la realidad y el presente vuelvan a cerrarse.

[1] Alexander Woloch, *The One vs. the Many,* Princeton, Princeton University Press, 2003.

XI
Los relojes de Dresde

Cualquiera que esté comprometido de algún modo con el socialismo no puede dejar de interesarse por la historia y el destino de la República Democrática Alemana (RDA), hasta ahora objeto de sistemática negligencia por parte de los intelectuales del oeste del Rin, liberales y radicales por igual, quienes tienen escaso conocimiento de sus logrados desarrollos tanto en la pintura como en el cine y que dan por sentado que sus lecciones económicas y políticas son exclusivamente negativas. Este es otro ejemplo de cómo los izquierdistas actuales continúan aceptando tácitamente, con embarazoso silencio, rechazos y descalificaciones sumarias de tiempos de la Guerra Fría establecidos con la excusa del estalinismo y el totalitarismo –esencialmente juicios políticos–. No hay duda de que la Unión Soviética es otra cuestión, y su ascenso y caída es un tema histórico tan respetable como la vida y la muerte del Imperio romano, pero, al mismo tiempo, se da generalmente por descontado que la evolución de sus «satélites» es necesariamente una cuestión secundaria.

Sin embargo, Alemania fue el verdadero centro del marxismo, con el partido más grande de Europa y los líderes e intelectuales más progresistas y comprometidos de tales formaciones en todo el mundo, con un prestigio sólo comparable al que alcanzó el Partido Comunista Italiano después de la Segunda Guerra Mundial. No debe suponerse que los sobrevivientes alemanes que regresaron desde Moscú después de la guerra para fundar un nuevo Estado socialista fueran meros títeres de los rusos (por poco atractivo que nos resulte el personaje de Ulbricht). Por el contrario, probablemente había, en proporción, menos oportunistas entre aquellos creyentes que en los partidos minoritarios de los otros Estados del Este. Mientras tanto, siendo el único país socialista, aparte de Corea, que compartía una frontera y un leguaje con su contraparte capitalista y siendo el objeto de la más

intensa estrategia occidental de obstrucción y sabotaje, aparte de Cuba, la Alemania del Este –virtualmente arrasada hasta sus escombros y con su propia disminuida población ahogada entre refugiados germanohablantes de regiones aún más orientales– afrontaba problemas que no tenían parangón en los demás experimentos socialistas desde los primeros años de la Unión Soviética misma.

Por lo demás, la vergonzosa privatización al por mayor de los bienes colectivos después de «la caída» sólo puede compararse con los crímenes de los oligarcas de la que pronto sería la antigua Unión Soviética. En cuanto a la cultura, después de Brecht, sólo la literatura en la que podía detectarse «disidencia» (un término de finales de los años setenta) tenía algún interés en el exterior y la vida diaria de la RDA constituía, para Occidente, poco más que una larga cadena perpetua o una pérdida de tiempo. De modo que, cuando esta aberrante entidad fue reabsorbida en la Bundesrepublik, se estimó que aquello era un simple retorno a la normalidad, con la excepción, por supuesto, de la normalidad económica: la producción, el empleo, etcétera.

Esta es la situación en la que bien podríamos querer tomar nota de la aparición de lo que a algunos les pareció la obra más considerable de la literatura alemana oriental: la voluminosa novela de Uwe Tellkamp *La Torre (Der Turm)*[1]. El libro se publicó en 2008 en la que todavía estoy tentado de llamar la Alemania Occidental con enorme éxito, ganó todos los premios literarios importantes y, de inmediato, catapultó a su autor a la cumbre del actual panteón alemán. El escandaloso desconocimiento del nombre de este autor se debe, sólo en parte, a que hasta ahora no se ha publicado una traducción al inglés; probablemente, la falta de interés en la RDA sea igualmente significativa y –a pesar del ingenuo cuestionamiento de Susan Sontag sobre la existencia misma de una «literatura del Segundo Mundo»– las editoriales han entendido que, una vez terminada la Guerra Fría, aquí no había suficiente demanda pública de relatos sobre el socialismo cotidiano. Aun así, yo llamo a esta obra, escrita por un escritor de cuarenta años que creció en la RDA, una «novela alemana del Este» porque está saturada de vida cotidiana, tan diferente de la nuestra, y porque tiene una autenticidad inhallable hasta en las descripciones más

perspicazmente imaginativas hechas por gente de fuera, tales como la notable *Ein weites Feld [Es cuento largo],* por no mencionar la literatura punk de escritores más jóvenes del Este que nunca vivieron en el sistema que formó a sus mayores. De todos modos, no hay duda de que el arte de Tellkamp es extraordinario y exigente, con una densidad del texto sólo comparable a la de Thomas Mann o a la del propio Grass (en alemán; en otras lenguas, Proust o Faulkner podrían ser distantes puntos de referencia), mientras que su experimentación narrativa, aunque de ninguna manera tan compleja como la de los escritores alemanes orientales anteriores tales como Uwe Johnson o Heiner Müller, tiene toda la madurez del virtuosismo modernista tradicional.

Sin embargo, hasta los lectores alemanes se quejaron de la extensión, unas mil páginas, de las cuales, como dijo un crítico, sólo el último quinto –la desintegración del Estado alemán oriental– tiene, aunque amortiguada, alguna emoción narrativa genuina. Y es verdad que el foco temporal de esta obra, que comienza con el centenario de Marx (y la muerte de Brézhnev) en 1983 y termina en noviembre de 1989, exige una descripción minuciosa y detallada de la vida diaria de sus protagonistas para poder mostrar su disolución lo más precisamente que sea posible.

De manera que la primera parte del libro es necesariamente iterativa, en el sentido de Genette de escenas situadas específicamente que, sin embargo, están pensadas para mostrar cómo fue todo siempre, lo que siempre se hizo (Combray un sábado o un domingo por la mañana). Esto contribuye a transformarlo en una serie episódica de bosquejos de la vida en un apartamento, la escuela, las reuniones editoriales y los encuentros oficiales con el «comité central» ideológico de la región; de fiestas y de vacaciones en los establecimientos del Partido en la costa báltica; vistazos del *Haushaltungstag* (el «día de mantenimiento», cuando se dejaba tiempo libre a los solteros para que hicieran la limpieza), las rutinas del hospital, el breve contacto Este-Oeste de la Feria del Libro, la Leipziger Buchmesse, etc. «Sólo lo exhaustivo es verdaderamente interesante», decía Thomas Mann, y, para nosotros, será una cuestión central determinar si tal amoroso detalle constituye lo que hoy se identifica como *Ostalgie:* nostalgia por un «socialismo realmente existente» que ha desaparecido.

Pero debemos ser cuidadosos y no tomar el concepto técnico de Genette de una manera ultrasimplificada; seguramente, por un lado, lo iterativo constituye una solución a la vieja fórmula de enumerar acontecimientos pasados en sus continuidades «sin incidentes». Pero esto no es necesariamente –o, al menos, no lo es en esta novela– lo contrario del Acontecimiento, la representación vívida de situaciones que, finalmente, se dan; ni lo opuesto al tiempo real del cambio y la historia, como podríamos estar tentados a imaginarlo, emergiendo del derrumbe de un sistema aparentemente bastante estático. «No hay ninguna desgracia aparte de no estar vivo», exclama Christa Wolf en la conclusión de su novela sobre la Stasi *Lo que queda (Was Bleibt).* «Y, al final, ninguna desesperación aparte de la de no haber vivido.» Pero esa no es mi impresión de la vida en *La Torre* y tendremos que esperar la publicación de su secuela para saber qué «vida real» hay más allá de ella.

En todo caso, aquí los acontecimientos –y sobre su presencia gira la condición de *La Torre* como novela histórica– tienen lugar fuera de escena y en una sociedad que, al no estar aún colonizada por los medios modernos, los transmite en cotilleo y rumores, como lo que sucede fuera y más allá de la vida cotidiana, pero también como lo que no exige ninguna explicación: Bitterfeld (1959), Chernóbil, la significación de la presencia de ambos líderes alemanes en la reapertura del reconstruido Teatro de la Ópera de Dresde, la muerte de Andrópov, el padre Popiełuszko, las sospechas del Comité Central sobre el nuevo liderazgo soviético de Gorbachov, etc. Tampoco están presentes aquí los ingredientes habituales de la novela disidente y no se menciona el Muro ni los disparos contra quienes quieren escapar; no aparecen informantes de la Stasi ni se habla de visitas de la policía secreta a las tres de la mañana; sólo encontramos las reminiscencias más distantes de los villanos suaves y sonrientes, con quienes ya estamos familiarizados desde Dostoyevski; ningún Gran Hermano; en suma, ninguna de las trampas convencionales del totalitarismo literario ni de la piedad o el miedo que están destinadas a despertar. La carestía de los bienes de consumo, que extiende su larga sombra en las visiones occidentales de la falta de libertad del Este, es, en la novela, una simple circunstancia de la

vida, como lo son las exasperantes insolencias de una burocracia identificada por Occidente como el Estado represor.

De los disidentes mismos, heroicamente celebrados en Occidente, hay muy pocas trazas hasta las páginas finales, cuando los hasta entonces infrecuentes predicadores comienzan a atraer seguidores y a alterar su lenguaje en consecuencia. Empiezan a surgir grupos que publican textos censurados *(samizdat)* y se organizan alrededor de figuras antes desconocidas o insignificantes; multitudes aglutinadas en las estaciones del ferrocarril comienzan a obstruir el tránsito y los trenes repletos que se dirigen hacia las fronteras checa y húngara empiezan a desbaratar las vidas cotidianas de los protagonistas. La madre de Christian, hasta el momento apolítica, deviene una manifestante y, obviamente, sería la heroína de una novela oficialmente disidente; aquí hasta el «acontecimiento» de su conversión política sucede fuera de escena y nunca llega a formar parte de la representación narrativa de la novela.

La ordalía que soporta el mismo Christian –el más joven de los tres protagonistas y el único de quien podría decirse que *La Torre* es, por lo menos, su *Bildungsroman* [«novela de formación»]– es, pues, la prueba principal para hacer una interpretación política (vale decir, una interpretación anticomunista) de esta novela que, por cierto, no es tampoco ninguna apología del socialismo. La estricta disciplina de su servicio militar (en ese país, a los efectos prácticos, ¡dura seis años!), su momento de insubordinación (ante la muerte accidental de otro soldado) y su condena a trabajo forzado: todas estas experiencias, que parecen haber sido por lo menos parcialmente autobiográficas, son tan ambiguas que hasta podrían atribuirse al temperamento rebelde de Christian, no necesariamente el mejor argumento a favor de su heroísmo político. En todo caso, la opresión del servicio militar no es más desagradable que la que encontramos en las novelas de guerra occidentales, aunque tampoco menos; en cambio, el trabajo en las minas del protagonista (aunque luego será reincorporado en el ejército) da al novelista una breve oportunidad de mostrar la parte inferior auténticamente proletaria de lo que continúa siendo una existencia esencialmente burguesa y, por cierto, bastante privilegiada.

En realidad, el título de la novela, *La Torre,* designa un sector relativamente acomodado de Dresde, cuya disposición espacial y sus edificios distintivos –sobre una elevación a la que se llega por un anticuado funicular– desempeña una parte no menor en el relato de Tellkamp. El viejo dicho de que tal o cual ciudad (generalmente no occidental) es un pequeño mundo en el que todos –es decir, la *intelligentsia*– se conocen ciertamente se cumple en *La Torre* y su narrativa (los habitantes de los edificios de apartamentos más importantes aparecen en una lista en la parte interior de la contracubierta). La novela está organizada alrededor de tres de esos habitantes, emparentados, pero que viven en diferentes edificios: el adolescente Christian; su padre Richard, especialista en cirugía de mano, de mal genio, pero con buenos contactos en las altas esferas, y el tío de Christian, Meno, en algún sentido, el protagonista central. Zoólogo de formación, ocupa ahora una posición significativa en una prestigiosa editorial, lo que equivale a decir que también es profesionalmente parte del sistema de censura del Estado aun cuando se resista a ella.

El dilema de Richard es de los más familiares: tiene que ocuparse, en secreto, de una segunda familia (hay una desganada charla ocasional sobre «huir» a la parte occidental). Su posición en el hospital es un ventajoso punto estratégico que nos permite observar el proceso de promoción en ese sistema, el modo como se hace sentir la jerarquía en la cooperación y el trato entre colegas. La bravuconería de Richard suele expresarse, además, en todo tipo de aberrantes aventuras, desde robar un árbol de Navidad en un bosque protegido por el Estado a reconstruir en secreto un raro automóvil Hispano-Suiza. Estas actitudes equivalen a traspasar los límites sin tener consecuencias graves ya que, al evaluar su carácter, el sistema ha sido indulgente con él. Por otro lado, la serie de fútiles intentos de apelar o, al menos, de reducir la sentencia de su hijo nos muestra los límites de la influencia incluso de quienes están situados en un nivel tan elevado de aptitud profesional y de valoración social. Por lo menos, Richard escapa del destino de su superior, el doctor Müller, un miembro del Partido de disciplina férrea a quien vemos por primera vez en la fiesta de cumpleaños de Richard advirtiendo a sus colegas (y a Richard) sobre la inconveniencia de decir chistes en contra del sistema. Pero Müller –jefe de todo el sistema

hospitalario– se había permitido y consentido coleccionar privadamente una impresionante (y costosa) serie de esculturas de cristal y obras de arte; al día siguiente de su retiro, recibe una citación para presentarse en la comisaría y una notificación de que su casa será registrada y la propiedad ilegal que se encuentre en ella será confiscada. Antes de suicidarse, Müller destruye la colección y deja una nota cuya frase final dice: «Este no es el socialismo con que soñábamos».

Evidentemente, Richard no es, como su cuñado, un miembro del Partido, pero tampoco sería inapropiado incluirlo en una especie de *Nomenklatura* cultural (los alemanes dicen *Bildungsbürgertum,* para distinguir a su miembros de la más secular pequeña burguesía común y silvestre); tampoco estaría de más observar que, como es el caso en gran parte de la tradición «realista crítica» de Lukács, tampoco hay mucha presencia proletaria en este realismo particular. Sin embargo, debemos hacer notar que, además de ser un cirujano de manos, Richard practica un trabajo manual y su afición a la carpintería pone de relieve una utópica tradición artesanal, explícitamente relacionada con la construcción de la *Dichtung* [«poesía»]: «Como en la sala de operaciones, también aquí [en su taller] reinaba no el discurso de las palabras, sino el de las manos; un discurso con el que estaba familiarizado, con el que se sentía a sus anchas». En una de estas digresiones líricas que con tanta frecuencia enriquecen e interrumpen su extensa novela, para deleite o irritación del lector, se celebra la mano misma (la ocasión es la operación a la que somete a su propia mujer herida en un accidente doméstico… o en una discusión):

> Era un apasionado de las manos. Las manos pertenecían a esas formas vivas que le daban alegría. Las había estudiado: la femineidad como de lirios de los dedos de las mujeres de Botticelli (y esos dedos ¿no conformaban las manos mismas?); manos tenazmente convencidas de algo; manos sumidas en la desesperación tanto por su incapacidad de crecer como por emerger de la infancia; manos untuosas o secas; manos que arrullan, manos tan insondables como el musgo; las de las mujeres jardineras teñidas por la savia de las plantas y las de los fogoneros devoradas por el polvo de carbón hasta dejarlas para siempre sucias […]. *Leer* las manos ya le había dado satisfacción en sus tiempos de interno: desafíos que a otros podrían haberles parecido irritantes o fastidiosos, para él eran fuentes de emoción, a las que se acercaba

> con cuidado y gustosamente, tímido y temeroso ante una desnudez que, sin embargo, estaba allí, palpitando suavemente, en sus ansias de ser conocida.

Las fascinaciones de Richard son aquí el locus mismo de una ambigüedad central que hay en la praxis como tal: pueden expresar el sentido de Sohn-Rethel de que la ideología surge de la división entre el trabajo manual y el intelectual, o bien un fenómeno afín a esos descubrimientos de Michael Fried de la autorreferencialidad del acto de pintar mismo en la presencia de la mano en un Menzel o un Caravaggio. Y, en realidad, esta celebración de la «mano» que leemos en *La Torre* significa ambos sentidos y los aborda de dos maneras: como la sombra de un proceso de producción que era fundamental en aquel Estado socialista y que había comenzado a deteriorarse lentamente y como el espejismo del arte y sus objetos y tradiciones, que han hipnotizado y, por qué no decirlo así, inmovilizado bajo un hechizo eterno a tantos de sus protagonistas.

En cuanto a Christian, ya hemos observado que no es un personaje remarcable salvo por ser el protagonista de la *Bildungsroman:* un muchacho tímido, dotado para la música, atento a las lecciones de su tío y que experimenta los primeros contactos desconcertantes con el amor y la sexualidad, así como la confusión de un alma apolítica (un rasgo heredado de su tío materno), que reacciona al acercamiento a la política con iracunda rebeldía (heredada de su padre), en cuya historia se concentra la representación de las peculiares opresiones de la RDA.

Pero es importante señalar que la transgresión de Christian es de lenguaje y que, en realidad, en esta versión elitista de la vida y la política de la Alemania del Este, el lenguaje es, desde la literatura a la política, el espacio crucial en el que se pone a prueba la relación de las personas con el Estado: «El problema no es lo que has hecho, sino lo que has dicho», explica el hombre que lo interroga. «Has dañado la confianza. Esta no es una cuestión vinculada con la muerte del joven oficial camarada Burre que, por supuesto es lamentable. Naturalmente, investigaremos todo eso, ni hace falta decirlo. Pero ¡no es lo que estamos debatiendo ahora! Ese es un caso por completo diferente. No, Hoffman, tú y tu compañero Kretschmar, a quien conocemos muy bien, habéis hecho ciertas observaciones. Nos habéis calumniado. Habéis atacado abiertamente a nuestro Estado».

Quien nos administra, en realidad, la primera lección de la susceptibilidad al lenguaje es, en realidad, el desdichado doctor Müller quien, en la fiesta de cumpleaños de Richard, observa: «No es un chiste muy bueno, señores [...]. Tenemos responsabilidades, señores, y es fácil participar de denigraciones baratas de nuestro país [...]» (la alternancia entre las palabras *Land* y *Staat* es una pista crucial; Müller utiliza la primera). Sólo la *Nomenklatura,* cuya fidelidad al Estado casi siempre puede darse por sentada, tiene permitido darse el gusto de hacer alguna broma política ocasional, como veremos luego. Pero, en lo que toca a Christian, las lecciones comenzaron mucho más temprano y de una manera bastante sorprendente:

> Erik Orré [un actor] ha sido paciente de Richard y ha querido mostrarle su agradecimiento de un modo inusual, esto es, demostrar el arte de mentir efectiva y profesionalmente a los muchachos, pues Richard estimaba que esa era una habilidad que Christian necesitaba particularmente aprender; así, él mismo [...] practicaba entusiastas expresiones de alabanza y lisonja con ellos, hacía que las repitieran frente a un espejo, les corregía los gestos y les mostraba cómo puede uno sonrojarse o palidecer a voluntad y cómo adular con dignidad, decir estupideces manteniendo el rostro impasible y usarlas como una máscara para ocultar los propios pensamientos verdaderos, discutir largamente sin decir nada y, sin embargo, deslizar inteligentemente cumplidos halagüeños, disipar la desconfianza en los demás y hasta, si fuera necesario, reconocer a otros mentirosos (p. 332).

Evidentemente, esta es una lección que Richard no asimiló, a pesar de la máxima de su tío Meno: «El hombre listo marcha con la cabeza gacha, casi invisible, como el polvo».

Meno Rohde es, con mucho, el personaje más interesante de *La Torre,* además de ser el más reservado y a pesar de la ambigüedad política que llevó a muchos comentaristas alemanes (occidentales) a atribuirle el tipo de apatía y sometimiento que no sólo mantuvo al régimen en el poder, sino que hasta puede interpretarse como una forma de respaldo activo, en virtud de esa misma pasividad. En su condición de lector de la editorial Hermes-Verlag y su prestigiosa serie de autores clásicos, Meno es parte activa del aparato de censura, como ya dijimos, por más que, a menudo, parezca argüir en contra de las decisiones del sistema; y bien podemos preguntarnos

por qué los lectores esperamos con más expectativas sus capítulos y sentimos simpatía por sus reticencias y reservas. Rohde es una de esas raras personas para quienes el silencio no siempre es timidez ni tampoco indiferencia, sino más un distanciamiento genuino de las cosas, un desapego casi budista de la acción personal, unido a una pasión y una prescindente curiosidad igualmente genuinas para observarla en los demás: es un intelectual auténtico, aun cuando los intelectuales oficiales de la novela lo traten principalmente con condescendencia, ya que no es un escritor profesional (sólo escribe sus informes de libros y lleva un diario privado del que sólo el lector conoce alguna entrada).

Con todo, existe una manera más positiva de celebrar la pasividad de Meno que sería considerarla una observación científica. Su formación en zoología y su activa descripción detallada del mundo exterior y, en particular, de sus formas de vida son los rasgos que despiertan en su sobrino el interés por aprender de él; Christian «no se siente molesto por las exigencias de Meno ni se enfada cuando este, de manera amistosa pero implacable, le da a entender que no ha sido un buen observador y que, en su lenguaje, no ha expresado sus impresiones con la suficiente precisión». Porque este es un entrenamiento también en *le mot juste,* a la manera en que Flaubert corregía las descripciones y observaciones del joven Maupassant. Y gran parte de la conversación subsiguiente (en el pasaje que acabo de citar) se refiere a la caracterización de tipo de verde con que habría que identificar el color de las alas de la polilla diurna Urania (¿verde veronés? Finalmente se ponen de acuerdo en llamarlo «verde perlado», que no despierta ningún entusiasmo, sino una levísima inclinación de cabeza en señal de asentimiento en su profesor).

La cacería profesional en busca de la mala puntuación y las incorrecciones gramaticales en los manuscritos de sus autores tiene, pues, su dimensión creativa en tales observaciones, que son tanto verbales como visuales (recordemos además la vocación por los lepidópteros de Nabokov), pero tal vez su equivalente social sea algo bastante diferente. El propio Meno observa a una joven escritora, Judith Schevola, hacer el escrutinio de sus colegas como haría «un investigador con los insectos»: «Con la cara distorsionada y torcida [...], parecía que sólo los ojos le pertenecieran [...],

registrando todo con hostil curiosidad». Pero ese impulso es el motor propulsor de la gran sátira, como en los retratos de Proust y, en lo tocante a los detalles más pequeños, la caracterización de Meno bien podría proceder del *Doktor Faustus* de Thomas Mann: «Estas son las partes orquestales a las que el compositor dedicó su trabajo más concienzudo, aun cuando el público apenas las oiga […]».

A Meno debemos, pues, la reconstrucción más minuciosa de este mundo aparentemente atemporal, sus objetos antiguos rescatados y almacenados en los apartamentos de este barrio que alguna vez fue próspero, la memoria de los bienes de antaño que despiertan viejas marcas olvidadas («una máquina de escribir Fortuna tan voluminosa como una caja registradora Konsum», etc.). A veces parecería, en realidad, que el mundo cotidiano de estos personajes fuera poco más que una inmensa colección de objetos y muebles de la preguerra, con la diferencia de que ahora están amenazados en todo momento por el polvillo de carbón que también satura esta novela, por su olor, cuando no por sus manchas y su grasura o su omnipresencia literal en la vida en las minas de Christian.

Pero también debemos a Meno el extraordinario y casi zoológico cuadro de la flora y la fauna intelectual de la República Democrática Alemana tardía, en retratos en los que los eruditos e historiadores alemanes identificaron a las celebridades históricas de la Alemania Oriental (no siempre conocidos en Occidente). Quiero hablar un poco de esos retratos antes de retornar, en la conclusión, a la cuestión de la temporalidad (o la intemporalidad) de la Dresde de esta novela. En realidad, no hay aquí nada tan delicioso como estos retratos, cuya parodia –como en Proust– expresa malicia y simpatía en partes iguales. Tenemos aquí una especie de auténtica *Nomenklatura* intelectual y artística del régimen, al mismo tiempo creyentes y cínicos y el campo de pruebas central para el insistente primer plano que dedica *La Torre* al lenguaje; dandis estalinistas deleitándose teatralmente al afirmar con convicción: «Era y continúo siendo un defensor confeso del orden de Stalin y nunca lo he ocultado […]. Los asesinatos eran necesarios, en general. En tiempos urgentes sólo se puede recurrir a medidas urgentes. En tiempos desesperados sólo se puede recurrir a medidas desesperadas. La Unión Soviética esta rodeada. ¿Qué otra cosa se

suponía que hiciera Stalin?». Otros están más resignados: «Somos parte de la Unión Soviética; sin ella, no podríamos existir *[wären nicht lebensfähig]*». En las reuniones oficiales hay odios e intercambios apasionados, particularmente cuando se debaten las exclusiones (la de Judith Schevola en particular), pero el jefe regional (Hans Modrow) maneja tales decisiones y a las personas que afecta de manera jovial aunque realista. Lo que nadie dice en este nivel –sobre todo, lo que los escritores no deberían decir– es bastante diferente de los argumentos ideológicos más habituales de la vida cotidiana, como el que usa la novia de Christian en defensa de las exigencias a los profesionales: «Este país nos da educación gratuita y salud pública gratuita, ¿no es algo? ¿No creéis que debemos dar algo a cambio?».

Es característico que los hijos de ambos voceros superiores de la *Nomenklatura* rechacen violentamente las posiciones de sus padres, desde la derecha y desde la izquierda, respectivamente, lo que subraya la dinámica generacional que también está presente a lo largo de toda la novela (en realidad, en mi opinión, este tema es una alegoría del problema político fundamental del socialismo, que es el de la sucesión generacional o, si se prefiere la terminología técnica, la reproducción social). Sin embargo, es importante darse cuenta de que el aparente cinismo de esta *Nomenklatura* cultural, al menos en la Alemania Oriental, de hecho expresa una disposición psicológica y política más compleja, es decir, la tensión entre el compromiso de un creyente con el socialismo y la incómoda distancia que pone alguien que pertenece al sistema de las decisiones y reglas públicas del Partido (cuya necesidad política –la presencia y el apoyo de la URSS– estos intelectuales comprenden perfectamente). La ironía es la expresión de ese embarazo y es totalmente diferente del cinismo de la típica comidilla característica de la Alemania Occidental. No puedo resistir la tentación de citar virtualmente la única muestra de esta última (puesto que estos personajes tienen muy poco contacto con Occidente o, en realidad, poco interés: esta se la debemos a un editor alemán occidental que está de visita en la Feria del Libro de Leipzig quien, con fingido asombro por la continuada participación de escritores de la RDA en su Estado, hace la

siguiente pregunta «devastadora»: «¿Sería usted capaz de matar un delfín?»).

De manera que la presencia de Meno en la novela permite abordar la cuestión de la temporalidad en lo que es, al menos desde una perspectiva, una recreación amorosamente detallada del espacio y los objetos, la vida cotidiana de la RDA, con una intensidad del sentimiento que bien podría identificarse con la nostalgia o hasta la *Ostalgie,* aunque sólo fuera por la postura evidentemente crítica sobre la administración política de estas realidades, resumida en el impetuoso exabrupto de Christian después de su accidente: «So was ist nur in diesem Scheisstaat möglich!» [«Esto sólo puede pasar en esta mierda de país»]. En la medida en que la «atemporalidad» de ese momento de la historia de la RDA ha sido identificada como estancamiento (*zastoi,* en la caracterización rusa de los años de Brézhnev) y atribuida al socialismo tardío (o llamado «realmente existente») en general, las dos perspectivas, paradójicamente, coinciden.

Con toda seguridad, en un nivel, el de la *Bildungsroman,* la nostalgia se explica más fácilmente como la visión de Christian de su propia infancia, a la que puso brusco fin el servicio militar. Para Meno, el pasado es la ciudad de Dresde misma, casi destruida por completo en el tristemente célebre bombardeo del 15 de febrero de 1945: su geografía, apenas disfrazada por la sustitución cosmética de los nombres de las calles, los monumentos y edificios sobrevivientes reconocibles, hasta los objetos mismos –como dijimos y en ausencia de inversiones en la producción de bienes de consumo– se asemejan a los artefactos de un inmenso museo de un pasado en el que se mezclan, volviéndose virtualmente indistinguibles, la Weimar de preguerra y la Alemania guillermina. En realidad, en este sentido, la nostalgia es un contagio inestable, una contaminación existencial cuyos objetos son interminablemente sustituibles. A tal punto que la escritura de una novela sobre la nostalgia de la gente de los años ochenta por un viejo mundo anterior a la guerra se vuelve en sí misma transferible sin esfuerzo a los últimos años de la RDA en los que se experimentaba esa nostalgia.

Con todo, la atmósfera aparentemente atemporal de la primera parte de la novela –una eternidad que el título del estudio de Alexei Yurchak sobre el periodo comparable de la historia soviética formula como «Todo era para

siempre hasta que dejó de serlo»– exige un examen más atento. La cuestión de los bienes de consumo marca, con suficiente claridad, una mala interpretación objetiva crucial y una interferencia con las perspectivas occidentales sobre la situación, como cuando experimentamos el tránsito callejero en Cuba como un delicioso retorno a los Estados Unidos de la década de 1950, cuando, en realidad, es el resultado del bloqueo de medio siglo que se impuso a la isla comunista. En la RDA, la aparente transformación de las mercancías en antigüedades puede tomarse en sí misma como una alegoría de una sociedad que no produce mercancías, en la que se atesoran los libros, las obras de arte y los instrumentos musicales y todo objeto raro –la botella de *Granatapfelsaft* de Von Arbogast del mar Negro– concitan una percepción agudizada y el aprecio más intenso, como si se hubiera invertido el dicho modernista «hazlo nuevo, hazlo extraño» en dirección al pasado.

El peculiar «reloj de 10 minutos» de Meno bien podría ser un ejemplo de esa percepción agudizada, si no fuera por el hecho de que el padre de Richard había sido un auténtico fabricante de relojes, lo que sugiere un estado más antiguo y más arcaico de producción que nosotros mismos estamos tentados a confundir con el trabajo del artesano y, sobre todo, el hecho de que la novela esté insistentemente punteada por el repicar de las campanas, cuya irreversible temporalidad misma preanuncia la inminente intrusión de la Historia en este mundo detenido, sin tiempo. Sin embargo, la atemporalidad es, además, una cuestión política en un sentido distinto y aquí podemos hacer una pausa para observar de qué modo muchos políticos de izquierda actuales –a diferencia del apasionado compromiso del propio Marx con un eficiente futuro tecnológico– parecen haber adoptado como su eslogan la extraña idea de Benjamin de que la revolución significa accionar el freno de emergencia del desbocado tren de la Historia, como si se admitiera que un impetuoso capitalismo tuviera el monopolio del cambio y del porvenir. Bien podría ser que el gradual reemplazo del tiempo por el espacio registrado en la posmodernidad haya liberado el concepto mismo de temporalidad a la desconcertante variedad de formas especulativas actuales. Por ejemplo, la noción de Freud de *Nachträglichkeit* («retroacción»), en la que el efecto precede a la causa –un concepto paradójico, subordinado y

patológico en su propio tiempo, gobernado por un esquema del tiempo cronológico ahora anticuado–, ha llegado a convertirse en una de los aspirantes a la hegemonía teorética (en Lacan, en Derrida y en Deleuze por igual), mientras se devalúan, por teleológicas, las formas más antiguas de sucesión asociadas a Hegel.

Pero tal vez también de este aspecto, de esta experiencia del Este, podamos sacar algunas nuevas lecciones sobre el tiempo por la vía de las temporalidades de *La Torre.* Heiner Müller ha caracterizado el tiempo en la RDA como una especie de situación de sala de espera, en la que el tren ya ha sido anunciado, pero nunca llega: una versión novedosa de la locomotora de la Historia[2]. Como hacía notar Charity Scribner en 1999: «Mientras los retrasos en el Este permitían que la gente acumulara experiencia, afirma Müller, en Occidente, el imperativo de avanzar permanentemente destruía cualquier potencial de este tipo»[3]. Esta es otra versión de la crítica del progreso de Benjamin, pero tal vez sugiera algunas nuevas posibilidades para imaginar cómo podría ser un presente diferente del tiempo y de la historia.

En todo caso, la temporalidad con que concluye *La Torre* y con la que representa la disolución de la RDA no es, en modo alguno, una narrativa heroica de resistencia y libertad. En otras palabras, no es en absoluto una narrativa política: lo que vislumbramos aquí es el derrumbe de la infraestructura misma, antes que el de un sistema político. Esto se prefigura en la experiencia de Richard de la caída de la energía eléctrica en el hospital, las medidas desesperadas con que el personal intenta mantener vivos a los pacientes; también en la crisis de alimentos, en la que el crudo frío del invierno alemán exige apelar a las variadas inventivas del mercado negro; en la avería del pequeño funicular que normalmente eleva a los habitantes privilegiados del barrio de la Torre a sus pintorescas viviendas y en las estaciones de tren atascadas de la ciudad, en las que, finalmente, se detiene todo el sistema de transporte de la región. Esta es, en resumidas cuentas, «la base material» en la que se sustenta el derrumbe superestructural y, apropiadamente, irrumpe en la experiencia existencial de los personajes con toda la confusión intermitente de la causalidad inconsciente en general, sea física o mental.

Entretanto, en un montaje extraño y en cierto modo impersonal, estos acontecimientos y experiencias en el presente de la última RDA están yuxtapuestos y puntuados con los que parecen ser largos extractos de una narrativa supuestamente autobiográfica de la Segunda Guerra Mundial y las atrocidades cometidas en el Frente Oriental (presumiblemente la obra del escritor que aquí se llama Altberg, pero que parece corresponderse con Franz Fühmann; sobre esta interesante figura, véase Benjamin Robinson, *The Skin of the System,* 2009). Hemos tenido muy poca información sobre el pasado de cualquiera de estos personajes: la experiencia del bombardeo de Dresde de Richard, por ejemplo, o el involuntario cambio de profesión de Meno. Ahora, súbitamente, este desastre histórico, como si fuera un Año Cero de la Alemania Oriental, parece evocar sobrecogedores recuerdos de aquel antiguo desastre, en una inundación repentina de temporalidad recobrada. Sin embargo, *La Torre* termina, como corresponde a una novela cuyo personaje principal está muy preocupado por la puntuación, con dos puntos, dejando ampliamente abierta toda la cuestión de los futuros políticos. El autor ha proyectado una secuela, sobre el año 1990, titulada *Lava.* Como sólo el año 1983 ocupó 500 páginas de la presente novela, quizá no sea necesario repetir ese *tour de force* en el caso de 1990, un año aún más interesante. Pero, ciertamente, provoca curiosidad conocer las reacciones que despertará en los intelectuales y en los círculos más íntimos del Partido, casi tanto como conocer las de Meno mismo y de su familia.

[1] Fráncfort, Suhrkamp, 2008. Las páginas citadas en el texto remiten a esta edición; las traducciones facilitadas son mías [ed. cast.: *La Torre,* Barcelona, Anagrama, 2011].

[2] Citado en Charity Scribner, «From the Collective to the Collection», *New Left Review* I/237 (septiembre-octubre de 1999), p. 147:

> Hubo un anuncio: «El tren llegará a las 18:15 y partirá a las 18:20» y el tren nunca llegó a las 18:15. Entonces se oyó el siguiente anuncio: «El tren llegará a las 20:10». Y así sucesivamente. Uno permanecía sentado allí en la sala de espera, pensando: «Ha de llegar a las 21:05». Esa era la situación; básicamente, un estado de anticipación mesiánica. Hay constantes anuncios de la inminente llegada del Mesías y uno sabe perfectamente que no llegará. Y, sin embargo, de algún modo, es bueno oír que se lo anuncia una y otra vez.

[3] *Ibid.*

XII
Socialismos contrafácticos

En general, en la novela, la juventud acaba mal; algo en la forma misma de la novela nos advierte oscuramente de que las cosas no van a resultar bien; en realidad, que está en la naturaleza de las «cosas» no resultar bien nunca. Por lo tanto, es agradable toparse con una novela en la que la juventud y sus esperanzas y emociones permanecen preservadas como en una cápsula del tiempo, por siempre entusiastas aun en sus desengaños menores, como bajo un hechizo, en realidad como en un cuento de hadas (tal como nos dice el autor). Y esto, además, pasa en una novela histórica –una de esas novelas nuevas llamadas «históricas posmodernas» que brotan todo el tiempo a nuestro alrededor– en la que todos sabemos muy pertinentemente que, en realidad, el experimento no resultó bien, mejor dicho, que dos veces no resultó bien.

Esta juventud, para la que el mundo era nuevo y pura felicidad, es la juventud de la Unión Soviética, pero no la de los años veinte, no el mundo de las esperanzas revolucionarias sino, más bien, la juventud de la década de 1960 de Jrushchov, la juventud de toda una nueva generación de soviéticos que había dejado detrás de sí a Stalin y la guerra, las privaciones y la policía secreta y que, en realidad, nunca había conocido ninguna de esas cosas, cuyo emblema es el Sputnik y la educación y cuya esperanza es la «abundancia roja» en un sentido distintivamente diferente del consumismo de la posguerra estadounidense. Spufford hizo bien, abasteciendo primero y enterrando su cápsula del tiempo para luego desenterrarla y abrirla ante nuestros ojos: él extrae sus propias lecciones de su contenido, pero también puede haber otras en las que quizá no pensó.

Pero qué novela maravillosa y formalmente inusual: los docudramas de la televisión, a los que presumiblemente correspondería genéricamente el libro de Spufford, no se le parecen en nada y no sólo porque no dejan de

alentarnos a comparar a los actores con los originales. Tampoco es exactamente una novela histórica, aun cuando trate de un periodo histórico específico –los años sesenta soviéticos– e incluya a personas reales como personajes, particularmente al propio Nikita Jrushchov, junto con personajes ficcionales, así como personajes «ficcionalizados» que «están donde estuvo aproximadamente la gente real» (p. XIII)[1]. ¿Por qué no es, pues, simplemente una novela histórica? Esta es una importante pregunta teorética que trasciende la cuestión meramente técnica o clasificatoria del género.

Sin embargo, es una pregunta que puede agudizarse agregando unas pocas preguntas más clasificatorias de este tipo: ¿por qué no es una novela de no ficción, por ejemplo (en algún sentido, más significativo que el hecho de que esa categoría genérica ya no existe o directamente nunca llegó a imponerse como tal)? Y ¿qué decir de lo que podría llamarse el nuevo «periodismo narrativo»: grandes libros que pretenden contar la historia de una crisis dada? Cito el comienzo de uno, tal vez el «más grande» y el mejor y, ciertamente, el más famoso, *Too Big to Fail (Demasiado grande para quebrar)* de Andrew Sorkin:

> El aire matinal era helado en Greenwich, Connecticut. A las 5:00 de esa mañana del 17 de marzo de 2008, aún estaba oscuro, salvo por los faros del Mercedes negro que esperaba con el motor en marcha en el camino de acceso, con los faros iluminando parches de nieve esparcidos por el césped de la propiedad de cinco hectáreas. El conductor oyó el crujido de la grava del sendero mientras Richard S. Fuld Jr. avanzaba arrastrando los pies desde la puerta de la casa y se introducía en el asiento trasero del automóvil[2] (p. 9).

Ahora bien, cada detalle de este párrafo puede ser verdad, y probablemente lo sea, y eso no lo haría menos ficcional: Barthes llamaba «novelística» a este tipo de escritura, creo, sin que ello implicara que tenía que ser parte de una novela, sólo por emitir las señales que se supone que da una novela para poder advertir a sus lectores que deben ponerse en «modo lectura de novela» (o cambiar de marcha, en este caso).

Abundancia roja tampoco es de este estilo, a pesar de que empiece con una frase igualmente novelística: «Se acercaba un tranvía, haciendo chirriar

metal contra metal, lanzando chispas de un blanco azulado en la oscuridad invernal» (p. 8). Incluye, por ejemplo, 50 páginas de notas al pie, muchas de las cuales son una larga y legible prosa explicativa (Sorkin tiene 40 páginas de referencias *online,* más las «500 horas de entrevistas» de las que pudo extraer importante información). Seguramente, las novelas han incluidos notas a pie de página antes (como en *Finnegans Wake* o *La broma infinita*), pero no para dar referencias (y tanto Sorkin como Spufford incluyen extensas bibliografías); es decir, ambos libros se basan en la investigación, pero ¿cuál es la diferencia (de género) entre el periodismo y la historia? Después de todo, se supone que ninguno de los dos incluye a personajes ficcionales.

Spufford intenta aclarar todo esto y el carácter único de su propio texto, enmarcándolo como si fuera un cuento de hadas. Más tarde diré que creo qué significa esto y por qué pienso que no está errado. Por el momento, me parece que tenemos que retornar a la unicidad, no de la forma, sino del contenido y a la extrañeza de ese empezar de cero, la nueva era, los nuevos comienzos. Lo que se pinta aquí no son exactamente «los años sesenta», que es un concepto del periodo antes que una fecha y que se dio en diferentes momentos en los diferentes países (la Movida en España comienza después de la muerte de Franco o, mejor aún, después del golpe fallido; tal vez en Rusia ocurrió lo mismo; en China comienza en la década de 1980; etc.). Tampoco es exactamente el «Deshielo» ni la «Perestroika» y, menos aún, la Revolución Cultural, pero es, ciertamente, un acontecimiento generacional y un movimiento juvenil que rompe con las actitudes (tanto morales como políticas) y la autoridad de una generación anterior y una clase dirigente («antiburguesa» es un término que captura en parte esta rebelión aun cuando estamos hablando de sociedades no burguesas).

Pero «los sesenta» soviéticos con que nos encontramos aquí no es esa clase de periodo; para empezar, los jóvenes aún creen en el socialismo (como lo hacen sus mayores) y, en segundo lugar, la situación objetiva ha cambiado, no meramente por la desaparición de algo (Stalin y sus programas y métodos) sino con el surgimiento de algo nuevo, que no son solamente las nuevas tecnologías de la era naciente del ordenador sino también la liberación de la antigua industria pesada para producir bienes de

consumo por primera vez (este es el primer sentido, muy literal, del título); de manera que podríamos llamar a esta nueva era «la posguerra», como sucedió también en la reconstrucción no soviética (el Servicio Nacional de Salud del Partido Laborista, el sistema de autopistas de Estados Unidos, la reforma agraria de MacArthur en Japón, la descolonización de África). En ese caso, *Abundancia roja* puede entenderse como un análisis, no tanto de la reconstrucción misma, como de su ideología. En el caso soviético, sin embargo, la ideología de la reconstrucción, los valores del «nuevo comienzo» y el «empezar de cero» no se presentan, como se hizo en Occidente, como la invención de algo nuevo y la invocación a toda una nueva mentalidad, sino como una continuación o, mejor aún, una restauración: la restauración de la revolución soviética original, la reanudación de los objetivos originales del comunismo soviético, como eran antes de la intervención extranjera y de la guerra contra el nazismo. En lo que se refiere a la Guerra Fría misma, el viaje de Jrushchov a Estados Unidos (cuya historia aún se cuenta allí) es suficiente para disipar los temores antisoviéticos promovidos por Truman (y luego, nuevamente, por Reagan, después del fin cronológico del libro).

Los personajes son, en su mayor parte, científicos, jóvenes y viejos, reales e inventados, y el principal nuevo comienzo del que se trata aquí es científico (o, para ser aún más precisos, digamos que es un comienzo informacional que implica el uso de las tecnologías de computación). Pero se nos presenta una muestra suficiente de la vida cotidiana para comprender que la emoción y el entusiasmo científicos de los estudiantes están representando (alegóricamente) un sentimiento mucho más general: la visita al pabellón de Estados Unidos, la vida de los campesinos y los estafadores, el parto natural, los cantantes populares, las fábricas y sus proveedores y contratos… Aun cuando todo esto no parezca seguir una lista interminable de temas, ninguno de ellos totalmente sociológico, podría querer cubrir en una pintura totalizadora la vida cotidiana en una sociedad moderna o modernizante. En realidad, ¿qué podría conformar semejante lista? Sin embargo, de algún modo, sentimos que la novela ha cubierto suficientemente su tema y que sus secciones no tecnológicas o no políticas no son meros ejemplos de algo ni un alivio de las partes historiográficas

más serias (que pueden considerarse, como mostraré luego, los distintos pasos de un argumento), sino que toda esa variedad termina por ofrecer una pintura muy completa (esto es, seguramente, una miserable capitulación por mi parte ya que la reseña de cómo y por qué una obra de arte da la sensación de estar completa y parece erigirse como una totalidad es, probablemente, la primera y más difícil tarea con que tiene que vérselas cualquier crítico).

Por decirlo de otro modo, el arte de Spufford reside en su habilidad para hacernos olvidar (mientras leemos la novela) de todo lo que ha quedado fuera de ella: las zonas de la vida soviética en las que las personas no tienen esperanzas renovadas, las realidades que no se ajustan al cuento de hadas... Pero disimular las necesarias exclusiones también es parte del oficio del escritor.

Sin embargo, no es justo mencionar las exclusiones sin comentar algunas de las más sorprendentes inclusiones, empezando por las notas a pie de página, donde encontramos información sobre los mercados callejeros (pp. 372-373), la producción de viscosa (pp. 397-398), los automóviles soviéticos (p. 404), la psicología del hombre medio (p. 400), los tipos de apartamentos amueblados para los funcionarios de acuerdo con el rango (p. 388), la música popular (p. 418) y mucho más. Sin duda, toda esta información hace referencia a fuentes (probablemente no primarias), pero lo importante no es sólo que evoca el color local como en las anticuadas novelas costumbristas o históricas exóticas sino, además, que la novela como forma literaria está hoy en competición con los géneros populares de no ficción (tales como los textos económicos o sociológicos, la biografía popular y otros semejantes). Estos géneros casi no existían en el siglo XIX cuando novelistas como Balzac hacían las veces de expertos y fuentes de los diversos estratos sociales y sus costumbres. En realidad, los naturalistas entendían que su vocación era, precisamente, suministrar esa información: los cuadernos y apuntes de campo de Zola son un buen testimonio de la seriedad con que tomaba su responsabilidad de informar sobre la estructura de las minas, por ejemplo, o el funcionamiento del mercado de acciones (algo que ocasionalmente retorna hoy en *bestsellers* –un término genérico– sobre aeropuertos [Arthur Hailey] o arquitectura [Ayn Rand] que, aparte de

este conocimiento, tienen, además, una función novelística o ideológica secundaria). Pero esto es precisamente lo interesante de las descripciones de los naturalistas: no podían, en el marco de la novela o de la literatura en general, consistir en la comunicación de información técnica por la información misma. Todo el material objetivo debía dotarse, además, de una función simbólica o metafórica (por ejemplo, la mina de Zola *devora* a seres humanos). Sólo una vez que se produjo el derrumbe de los sistemas estéticos del modernismo, las obras posmodernas tales como la que nos ocupa pudieron incluir nuevamente, sin avergonzarse, la información por la información misma y volver a cumplir brevemente la función de libros de textos. No estoy seguro de que esto sea el resultado de la estetización de la información en una sociedad informacional o, por el contrario, de la informatización de la estética en una sociedad especular o saturada de imágenes, pero me interesa destacar la significación ideológica de elegir una u otra respuesta, así como la posibilidad de una tercera solución, que sería la no diferenciación posmoderna de los campos especializados. Este es el tipo de respuesta que se da en *Abundancia roja* al problema de la información histórica como tal y que constituye una especie de retorno a la defensa de la dialéctica que hacía Brecht: aprender los datos y las funciones o técnicas es un placer en sí mismo al que la obra de arte nunca tiene que renunciar.

No obstante, se supone que este es un cuento de hadas y, en su centro mismo, se ha erigido una utopía real (o «paraíso», si se sigue la etimología persa de un jardín amurallado o con portales): se trata de Akademgorodok, fundado por Jrushchov en 1958 y que reúne a toda clase de hombres de ciencia y académicos, incluidos estudiantes graduados y hasta algunos artistas, músicos, etcétera:

> el sendero que estaba siguiendo doblaba entre un grupo más abigarrado de árboles y la dejaba, sólo 100 metros más allá, en el silencio del bosque. Súbitamente, bajo sus pies, el sendero estuvo alfombrado de agujas de pino secas; súbitamente, el mundo quedó techado con un dosel moteado de hojas y cielo a través del cual el declinante sol se filtraba sólo como un foco de un brillo más intenso. También los sonidos llegaban filtrados. Aquí y allá pudo oír el chirrido de las maquinarias de construcción, pero era un sonido que se había vuelto tan diminuto e insignificante como el zumbido de la

abejas que, ocasionalmente, pasaban volando bajo junto a los troncos de los árboles. En el bosque se mezclaban pinos y abedules plateados [...] (pp. 153-154).

El amor a la naturaleza también va acompañado de características nacionales, y todo este asentamiento es una dacha colectiva en la inmensidad siberiana. Es una dacha para intelectuales y buscadores de hongos rusos; y bien podemos recordar la encantada sorpresa de los europeos al encontrarse por primera vez en campus universitarios americanos. Algo de eso, y hasta algo de los alumnos novatos estadounidenses que llegan al campus por primera vez aparece bien retratado en el desembarco de Zoya Vaynshteyn (de Raissa Berg) en este campus socialista que, como los del otro lado del globo, combinarán la emoción del aprendizaje y el descubrimiento con las toxinas de la política académica.

Este es, pues, el momento de admitir que, por más que parezca abarcar muchos ámbitos, *Abundancia roja* es esencialmente una novela sobre intelectuales. En realidad, la «totalidad» de la vida soviética que presenta es una totalidad observada desde el punto de vista de los intelectuales: hasta la crisis política que afrontará será una especie de crisis académica y esto es, sin ninguna duda, lo que hará que la novela sea tan atractiva para cierto tipo de lector. No es una novela histórica sobre el Deshielo: la mayor parte de estas personas ni siquiera llegaron a conocer a Stalin más de lo que los estudiantes estadounidenses actuales conocen las segregacionistas leyes de Jim Crow o la caza de brujas anticomunista. No es una novela sobre la «esperanza» en el sentido en que se vive durante los grandes periodos revolucionarios y determina una lucha colectiva genuina como en la China de los años cincuenta o la España de los inicios de la Guerra Civil. No, se trata más bien de una novela sobre la actividad, sobre tener una oportunidad, no sólo de hacer cosas sino de hacer cosas nuevas, en campos que nunca antes existieron. Aquí nadie es pasivo; nadie sufre una especie de parálisis objetiva forzada ni la arremetida de terribles olas de subjetividad: ni desempleo ni depresión. Hasta el primer pensamiento que expresa Jrushchov al ser depuesto es: «Ya nadie me necesita ahora [...]. ¿Qué haré sin mi trabajo? ¿Cómo voy a vivir?» (p. 282). La derrota significa aquí no la angustia existencial, sino la melancolía del desempleado: y es una pena

que no haya más escritores occidentales que comprendan que lo que ellos se sienten tentados a denunciar como codicia –las ansias de poder y la ambición– también tiene como fuerza impulsora secreta la felicidad que da estar activo.

Con todo, como lo atestigua el episodio mismo de la caída de Jrushchov, ese periodo vital (y *Abundancia roja* misma) debe llegar a su fin con lo que sería demasiado apresurado llamar desilusión (es significativo, retrospectivamente, que los años de Brézhnev se hayan caracterizado universalmente como «el periodo de estancamiento»). Se han propuesto muchas teorías para explicar el derrumbe de la Unión Soviética, incluida la incapacidad de instrumentar la tecnología de los ordenadores, tema sobre el que volveremos en un momento. Pero muchos también coincidieron en sostener que el momento de Jrushchov fue el último en que fue posible algún genuino renacimiento del socialismo en la URSS. Spufford tiene su propia teoría y esta novela es, en ese sentido, una novela de tesis, que tiene algo que demostrar. La propia «desilusión» (genuina) del autor (diferenciándola de la de sus personajes) puede detectarse en su observación sobre la dolorosa experiencia de Galina del «parto natural» (el método Lamaze mismo, por supuesto, procedía de la Unión Soviética): «otra pieza del destrozado idealismo soviético, otra idea genuinamente prometedora arruinada por la mágica combinación de la compulsión y la negligencia» (p. 410).

La magia de la palabra, subraya, sin embargo, discretamente, algo único de esta situación, algo como la mezcla que hacían los hermanos Strugatski de las naves espaciales y Baba Yagá, a la que se alude en las notas al pie. Es, pues, el momento de regresar a esta cuestión caprichosa, aparentemente genérica de los cuentos de hadas y su importancia para la que es, seguramente, una novela de investigación histórica erudita. La tesis de Spufford tiene que ver con esa vieja cuestión izquierdista del mercado y el socialismo de mercado; un tema que, aparentemente, el triunfo de la ideología del «libre mercado» había logrado extinguir, a pesar de las pruebas contradictorias de que, en nuestra situación actual, libre mercado significa no competencia sino, más bien, monopolio y en una escala mundial. Sin embargo, las teorías del dinero sobreevaluado y la abolición

definitiva de los mercados, la eliminación de la forma mercancía, etcétera, etcétera, esas ideas embriagadoras, junto con sus consecuencias a menudo desastrosas, hoy parecen algo del pasado: la sociedad de consumo no es un ambiente propicio para soñar con la abolición del dinero, por fácil que sea soñar con la abolición de los mercados financieros, que no es la cuestión que estamos tratando aquí.

Pero el protagonista de la novela –su figura histórico-mundial, mayormente vislumbrada desde la distancia por los personajes más «mediocres» del libro (en el sentido de Lukács)– es un economista y matemático en la vida real, Leonid Vitálievich Kantaróvich, cuyos descubrimientos revolucionarios de finales de los años treinta, en su aislamiento, reflejan y anticipan la excitación intelectual de esa generación de los albores de la década de 1960. Excepcionalmente, en los días más oscuros del estalinismo, su distanciamiento de toda forma de consideración política y el carácter especializado de su campo hicieron que Leonid Vitálievich prosperara, que sus teorías se pusieran en práctica y, lejos de sufrir el ahora estereotipado destino de todos los innovadores soviéticos (o todos los innovadores soviéticos judíos), alcanzó la más alta gloria académica soviética (y también ganó el único premio Nobel soviético).

Este análisis matemático de la producción –parece ser una especie de taylorización de los procesos de producción industrial, en oposición al análisis del propio Taylor de la explotación industrial de la labor humana– alimenta luego directamente la exploración de la cibernética y la tecnología de la información emprendida por la generación de los años sesenta en Akademgorodok y en otras partes. La idea de que los ordenadores pueden resolver los dilemas de una sociedad planificada y de que un sistema de información computarizado puede constituir el fundamento material de algún socialismo futuro no es nueva; ya la encontramos en las dos utopías de Ursula K. Le Guin, *Los desposeídos* y *El eterno regreso a casa,* así como en todo tipo de proyectos teoréticos. Sin embargo, la sensibilidad misma del tema también se refleja negativamente en el hecho de que no hubo grandes textos utópicos después de que el ordenador personal se diseminara ampliamente (el último fue *Ecotopía* de Ernest Callenbach, de 1968, cuando todavía no había ordenadores). En cambio, tenemos los delirios del

cyberpunk del libre mercado, que supone que el capitalismo es, en sí mismo, una especie de utopía de diferencia y variedad. Creo que esta falta de imaginación de la izquierda puede atribuirse a la suposición de que los ordenadores «se ocupan» de la totalización: que las complejidades casi infinitas de la producción en una escala global, que la mente apenas alcanza a concebir, pueden resolverse misteriosamente (Spufford podría decir: «mágicamente») dentro de la caja negra del ordenador y, por lo tanto, ya no sería necesario analizarlas conceptual ni representacionalmente.

Los economistas soviéticos evitan cuidadosamente la expresión «socialismo de mercado», probablemente porque, en general, se piensa que es el primer paso en la ruta hacia un retorno al capitalismo (Spufford señala a algunos que arguyen enérgicamente en contra de tal suposición y a otros cuyo lenguaje oculta prudentemente sus opiniones más íntimas sobre el tema). Pero, tal vez, la cuestión pueda resolverse distinguiendo las perspectivas de producción y de consumo. Desde este último punto de vista, el de la sociedad de consumo, todo el mundo quiere lo mismo –el producto estandarizado, con la etiqueta de la marca que cada uno prefiera– y es una cuestión de someter a votación esos deseos; luego, garantizar la cantidad suficiente de esos ítems y asegurarse de que circulen por los lugares adecuados (cómo interviene la publicidad en el inconsciente de los consumidores es otro factor que, presumiblemente, también puede medirse). Para los economistas soviéticos, se trata más bien de una cuestión de computarizar los costes de producción y las fuentes de sus diversos ingredientes: la totalización es aquí un asunto, no sólo de las redes de las materias primas, sino también del modo en que cada fuente se transforma en un nuevo centro cuya reestructuración por el flujo de salida de tales ingredientes básicos debe ser luego, a su vez, computada. Como es sabido, los administradores defienden sus propios sitios de producción contra cualquier intento de integrarlos en un sistema más amplio que es, por supuesto, lo que quieren hacer los técnicos en computación.

En todo caso, es una cuestión de volver a poner la política bajo la primacía de lo económico y de reinstaurar los costes reales en los planes, que sólo entonces comienzan a mostrar precisión matemática. Predeciblemente, los intelectuales se regocijan cuando sus superiores y

luego el Estado mismo adopta estas nuevas ideas: para ellos, este es el clímax de la nueva era, el momento en el que el «socialismo realmente existente» (una expresión que vino después) alcanza el nivel de su propio concepto, como diría Hegel.

Pero el momento en el que los costes se reflejan adecuadamente en sus formulaciones matemáticas es también el momento en el que los precios están condenados a subir: los precios son, en realidad, el coste del concepto, y su alza provocó los disturbios por el coste del pan y la única masacre (relativamente no intencional) de la era de Jrushchov: la poco conocida represión de Novocherkask del 3 de junio de 1962. Como en las ironías de la confusión de identidades en la novela victoriana, nuestros protagonistas, evidentemente, no saben nada de este acontecimiento cuidadosamente censurado y, por lo tanto, quedan atónitos cuando descubren, en las reformas de Kosyguin de 1965, anunciadas con bombo y platillo, que todo menos lo esencial corresponde a sus propias recomendaciones y cálculos. Del mismo modo, el Gran Innovador mismo presumiblemente se queda estupefacto cuando lo retiran silenciosamente del cargo en una limusina de segunda categoría. Desde entonces, ¡todo irá cuesta abajo!

Este cuento de hadas es, pues, la resolución novelística de un género bastante diferente, que los historiadores conocen con el término de «contrafáctico», cuyo ejercicio más simple tiene que ver con imaginar el resultado contrario de una batalla crucial en una guerra o la inesperada muerte de un líder; por ejemplo, Arnold Toynbee especulaba con la idea de que, si Alejandro Magno no hubiera muerto a la edad cristológica de treinta y tres años, habría surgido un imperio mundial de paz duradera. También Philip K. Dick nos invita a vislumbrar un mundo en el que los alemanes y los japoneses hubiesen ganado la Segunda Guerra Mundial, mientras que Niall Ferguson profetiza las bendiciones (¡si no hubiese existido la Revolución soviética!) que habrían descendido sobre la humanidad si Alemania hubiera ganado la Primera Guerra Mundial.

El cuento de hadas contrafáctico de Spufford no acomete la tarea de representar su universo alternativo con una especulación de ciencia ficción, pero su maravillosa novela tiene la clara intención de movilizar la facultad tanto tiempo entumecida de preguntarse «¿Qué habría pasado si…?» y

restaurar la frescura de una era en la que, por un largo momento, todo era aún posible.

En cuanto al futuro que habría deparado ese pasado que existió brevemente, bien vale la pena concluir con las sombrías reflexiones que hace el propio autor, normalmente relegadas a nota a pie de página:

> Ante esto, uno de los grandes misterios históricos del siglo XX debería ser la cuestión de por qué los reformadores soviéticos de los años ochenta ni siquiera consideraron la posibilidad de seguir la senda pragmática china y desmantelar la estructura económica del socialismo de Estado manteniendo intacto su marco político. En cambio, el gobierno soviético desmanteló la estructura política leninista mientras, con creciente desesperación, trataba de hacer funcionar la economía planificada. Pero el misterio se resolvería bastante fácilmente si consideramos que Gorbachov y los intelectuales que lo rodeaban, todos hijos de los años treinta y adultos jóvenes en tiempos de Jrushchov, por extraño que parezca eran real y auténticamente socialistas que conservaron un atisbo de sus creencias durante todos los «años de estancamiento» de Brézhnev y que aprovecharon la oportunidad, después de dos décadas de demora, para retornar a su proyecto generacional de hacer un socialismo que fuera próspero, humano e inteligente, con resultados desastrosos. Todo este libro es, en realidad, una prehistoria de la Perestroika (p. 413).

[1] Todas las referencias de página del texto son de Frances Spufford, *Red Plenty,* Minneapolis, Graywolf, 2012 [ed. cast.: *Abundancia roja: sueño y utopía en la URSS,* Madrid, Turner, 2011].

[2] Andrew Ross Sorkin, *Too Big to Fail,* Londres, Penguin, 2010, p. 9 [ed. cast.: *Malas noticias. Los secretos y escándalos de la crisis financiera más dramática de Wall Street,* Barcelona, Planeta, 2010].

XIII
Ese secretillo inconfesable

El secreto que nos revela Mark McGurl es hasta qué grado la riqueza de la cultura estadounidense de posguerra (aquí nos atendremos a la novela por razones que luego explicaremos) es producto del sistema universitario y, peor aún, del programa de escritura creativa como parte institucional e institucionalizada de ese sistema. Esta no es, simplemente, una cuestión de investigación y documentación históricas, aunque las encontremos en sólidas dosis en *The Program Era*[1]: es una cuestión de vergüenza, y los escritores estadounidenses modernos siempre han querido creer que son inocentes ante ese complemento artificial de la vida real que es, en primer lugar, la educación universitaria pero, sobre todo, el curso de escritura creativa. Quienes pueden, hacen; quienes no pueden, enseñan. Piénsese en los encomios de intelectuales europeos como Sartre o De Beauvoir a los grandes escritores norteamericanos que no enseñaban, que no habían ido al colegio y que, en cambio, habían sido conductores de camiones, camareros, vigilantes nocturnos, estibadores o cualquier otra cosa menos intelectuales, cuando registraron «el flujo constante de hombres a través de todo el continente, el éxodo de un poblado entero hacia los huertos de California»[2], etcétera.

Está lo real y, después, está la universidad. Y, por supuesto, en cierto sentido (el mejor sentido), la universidad es la gran vacación que precede a la vida real de ganarse la vida, tener una familia, encontrarse inextricablemente sujeto a la sociedad y sus instituciones. El campus es, de algún modo, extraterritorial (McGurl identifica ese género relativamente nuevo, la «novela de campus», y también compara la experiencia de enclave de la universidad con esa actividad cultural hoy ubicua que ha llegado a ser, en sí misma, una industria económica llamada turismo), y la vida del estudiante, cuando no tiene que sacrificarla encontrando la forma

de pagar la matrícula (el coste de vivir esa vida, el primer paso imperceptible de la Deuda para toda la vida), es una vida de libertad: está libre de ideología (los intereses de clase todavía no le han caído como una jaula de hierro), es libre de descubrir –sexualidad, cultura, ideas– y, en un sentido más sutil, tal vez, está libre de su nacionalidad, de la culpa de clase y de ser estadounidense. El escritor «verdadero» quiere escribir no de esa clase de libertad flotante sino, más bien, de las realidades de la restricción (la novela de campus tiene la vocación de reintroducir esa restricción en las libertades aparentes de la vida universitaria); de manera tal que, en cierto modo, la humillación de que a uno «le enseñen cómo ser escritor» (una especie de insulto) está estrechamente vinculada a la culpa de una libertad que los personajes (la «gente real» de sus novelas) no pueden compartir.

Hay algo más. Aquellos escritores europeos que envidiaban a los escritores estadounidenses como Hemingway no eran estudiantes universitarios y distaban mucho de pensar siquiera en cursos de escritura o técnicas de aprendizaje; eran ciudadanos de sociedades en las que las universidades eran parte del Estado y en las que ir a la escuela era una actividad social, sancionada por la sociedad y clasificada entre las funciones sociales oficiales que cumplía la sociedad. Pero, por supuesto, en esos sistemas no había clases de escritura creativa, un invento que McGurl atribuye a Estados Unidos. La universidad europea producía intelectuales, no escritores, y aquí estriba la razón más profunda de por qué los escritores estadounidenses se avergüenzan del sucio secretito institucional del país: el antiintelectualismo americano.

Esta es una tradición muy antigua que, sin embargo, no encuentra su explicación en alguna característica o peculiaridad cultural puesto que, en realidad, expresa esa dinámica más permanente de todas las sociedades que es la conciencia de clase. Los intelectuales de izquierda son quienes tienen más dificultad para comprenderlo, ya que esperan que el contenido de sus ideologías los proteja del resentimiento de aquellos con quienes se identifican. Pero el antiintelectualismo es una forma del populismo y apunta contra la posición privilegiada de los intelectuales y no contra sus pensamientos. Las universidades son también blanco de ese ataque y los escritores que sienten culpa por sus asociaciones académicas también están

tratando, al menos simbólicamente, de pasar al otro lado, de disociarse del idealismo, así como del privilegio. En realidad, en estas cuestiones, la lucha de clase simbólica está tan omnipresente que encontramos sus manifestaciones en todos los sistemas binarios que aparecen a lo largo del magistral libro de McGurl, aun cuando las identificaciones de clase cambien de posición de acuerdo con la situación local concreta; por ejemplo, el ubicuo debate realismo/modernismo se codifica y recodifica perpetuamente según se identifique el realismo con las posiciones burguesas (como sucede en Europa) o con el colonizador europeo (como en las sociedades africanas y en muchas otras sociedades poscoloniales). El género mismo se recodifica una y otra vez, según tiña la literatura con un tinte femenino y pasivo (como fue el caso de los primeros modernistas) o identifique el feminismo como una posición militante y oprimida (como tiende a ser más el caso actual en muchos países):

> Como la oposición binaria alto/bajo con que a menudo se la relaciona, pero aún más penetrante y variada en sus usos, la oposición masculino/femenino está vigente a lo largo de todo el sistema de la educación superior, el programa de escritura creativa y la ficción de posguerra por igual: podemos señalar la división entre las ciencias (duras) y las humanidades (blandas) o la división entre el bajo estatus de la «profesora» y el alto estatus del «catedrático» o, tal vez, sea más interesante aún señalar la distinción entre las instituciones más femeninas «de vocación social» (por ejemplo, los hospitales) y las instituciones «disciplinarias» más masculinas (por ejemplo, el ejército). La escuela no es una institución «femenina» ni «masculina» *per se,* pero es el escenario de incontables microluchas entre el amor «maternal» y el juicio punitivo «paternal» como dos formas diferentes de autoridad institucional. Esto refleja muchos años después el advenimiento de la coeducación en gran escala del periodo de posguerra y la consecuente incorporación de (algunas) mujeres en el estrato profesional-administrativo de la fuerza laboral de las corporaciones (p. 44).

La inevitable oposición de clase hasta se repite dentro de la universidad; por ejemplo, McGurl nos da a entender que el hecho de que haya restringido el tema de la escritura estadounidense a la novela es, en sí mismo, un vehículo de significación de clase. Los poetas tienen una vocación más noble y tienden a mirar por encima del hombro a sus modestos primos narradores; hasta el teatro se disocia de esta vocación más

humilde y más proletarizada, mientras que un cuarto subgénero –el periodismo– ofrece al aspirante a escritor un escape de la literatura y también de sus connotaciones. Los juicios de cada una de estas «especializaciones» sobre las otras no son menos ásperos que los de los «estadounidenses corrientes» del sistema universitario en general (a lo que debemos agregar la asfixiante presencia de la universidad misma como un actor institucional dentro de una sociedad ya ominosamente burocratizada e institucionalizada).

Lo importante no es tanto argumentar sobre «los pros y los contras» de estas connotaciones sociales (cosa que McGurl querría evitar lo más posible) sino, más bien, ver en qué medida, para los escritores, en su nueva situación de posguerra, es decir, al depender inevitablemente de la generosidad de la universidad, el problema de escapar de tal codificación y tal identificación es puramente formal, lo cual ofrece varias alternativas y, aparentemente, soluciones contradictorias. *The Program Era* se propone explorar justamente esas soluciones y la relación sistémica que mantienen entre sí y lo logra brillantemente. Es un libro complejo y dialéctico que practica lo que el mismo McGurl identifica como materialismo histórico y que exige al lector una disposición única; sus exigencias no son las de la historia literaria tradicional (aun cuando el texto recorra una nutrida senda que va desde Thomas Wolfe a Raymond Carver, pasando por Nabokov y John Barth, Philip Roth y Joyce Carol Oates) ni tampoco las de la estética tradicional ni la crítica literaria, que plantea cuestiones de valor y trata de definir el arte verdadero como tal cosa y no tal otra.

Los problemas dialécticos se manifiestan en la inversión de la codificación de clase que ya he mencionado. Independientemente de lo que hoy pensemos de Wolfe, hay que admitir que no sólo inventó una influyente solución a los dilemas que plantea McGurl, sino que alguna vez fue considerado (por Faulkner, por ejemplo) el mayor escritor estadounidense de su tiempo, y hay razones para tal evaluación que aún tienen considerable interés histórico y estructural para nosotros. En cuanto a los problemas teóricos que el libro le plantea al lector, son el resultado de lo que llamaré la práctica de transcodificar implícita en el tema notablemente abarcador de McGurl. La transcodificación supone una estructura alegórica, un sistema

de niveles, en el que nos vemos obligados a pasar de uno a otro, puesto que cada uno de esos niveles habla un lenguaje diferente y sólo es descifrable de acuerdo con un código específico. Así es como, hasta en estos párrafos iniciales, nos hemos encontrado pasando de la situación económica del escritor a su estética, de la jerarquía de la universidad –enormemente ampliada desde la Segunda Guerra Mundial y el símbolo mismo de una nueva y ampliada población democrática– a su significación de clase para los inmigrantes y las subclases raciales y de género excluidos de ella o, por el contrario, obligados a usarla como escala social. Hemos tenido que invocar el antiintelectualismo (y hasta que sugerir la cuestión de la diferencia entre Estados Unidos y Europa y, quizás, hasta, con la globalización, entre Estados Unidos y el resto del mundo).

El argumento de McGurl avanza sinuosamente entre una cantidad de discursos diferentes: la historia de los programas de escritura y la mentalidad de sus profesores, en qué medida estos desarrollos profesionales se relacionan con la evolución del capitalismo tardío, la significación del multiculturalismo, la reevaluación del papel central del New Criticism después de la guerra, las «heridas ocultas de clase» y la significación y función del «punto de vista» jamesiano (ahora rebautizado «focalización»), etc. El texto es en sí mismo escritura experimental y el lector tiene que aprender a hacer los cambios de marcha sin perder el hilo, a permanecer ecuánime ante sus exigencias y a apreciar la originalidad de sus juicios históricos y el nuevo sistema de literatura estadounidense que propone, así como la originalidad de su método y su forma.

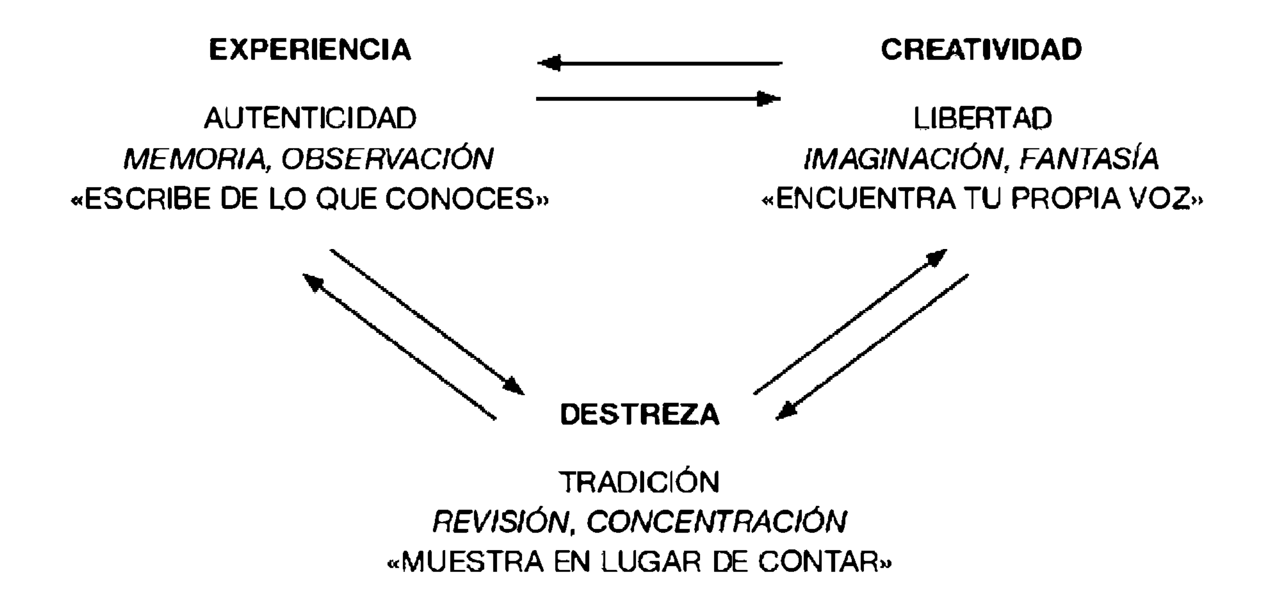
El libro establece un sistema en el que se coordinan dos tríadas (la interrelación entre ellas será lo que plantee los problemas más interesantes para la teoría). El primero de estos sistemas tripartitos es el de las enseñanzas y la doctrina de los programas de escritura creativa introducidos después de la guerra. Es bastante natural suponer que esas consignas literarias y formales reflejan cambios significativos en la subjetividad estadounidense, así como modificaciones en las relaciones de clases que implican. Se las resume rápidamente: escribe de lo que conoces, encuentra tu propia voz, muestra en lugar de contar.

En su forma, estos mandatos constituyen un intento de resolver un dilema o, mejor dicho, una contradicción: ¿cómo puede enseñarse una práctica tan personal e individual como es escribir y, en particular, escribir una novela? Recordemos que la novela, para Bajtín y Lukács y para muchos otros, es la expresión misma de la modernidad como tal y, por consiguiente, trasciende y anula todas las formas fijas anteriores que presumiblemente, de una u otra manera, pueden enseñarse: la épica, el drama, las diferentes formas de la lírica, etc. La novela, en ese sentido, es siempre libre; «no tiene leyes», como le gustaba decir a Gide, y quizá tengamos que plantear ciertas cuestiones cuando alguien como Henry James llega y ofrece codificar sus nuevas «leyes» en doctrinas como el «punto de vista». Aun cuando esté virtualmente ausente de este libro, por razones a las que ya llegaremos, Faulkner ofreció una provechosa fórmula tripartita de su propia cosecha para lo que supone la práctica del novelista: experiencia, imaginación y observación: en caso de necesidad, bastaría con combinar dos cualesquiera de ellas (sólo Wolfe tenía las tres). Tal vez la observación pueda enseñarse, como trató de hacer Flaubert con Maupassant; desafortunadamente, las otras dos no se consiguen en el aula.

Las tres consignas de McGurl intentan abordar este difícil problema de un modo históricamente nuevo. (1) Escribe de lo que conoces. Esta regla pone énfasis en la experiencia de una manera que tiende a poner la «imaginación» entre paréntesis y a dirigir la atención del autor a lo autobiográfico, si no a lo confesional. Esta idea se concentra e intensifica con el siguiente mandato: (2) encuentra tu propia voz, lo que quizá comienza con la importancia dada por el modernismo a un «estilo» personal y luego se desarrolla en una práctica de virtuoso de la primera persona como espectáculo. Lo cual parece oponerse a la consigna final: (3) muestra en lugar de contar, que es el evidente legado de la teorización de James del punto de vista y que reintroduce, más directamente, la «destreza» o la técnica, un conjunto de reglas (tomadas principalmente del drama) que parecerían ser más enseñables en el contexto de un programa de escritura que las otras dos recomendaciones (negativa y positiva).

La atención prestada al oficio o la «destreza» es la más engañosa de estas fórmulas, pues su última tendencia es el menospreciado retorno al género y

al subgénero (y la pérdida de toda pretensión al prestigio genuinamente «literario», salvo que el género se organice instintivamente como pastiche). Pero también es claramente el componente disciplinario, sin el cual, potencialmente, se liberarían todos los excesos del narcisismo y la verborragia; de modo que la «destreza» tiende a connotar no meramente la disciplina y la autodisciplina, sino una especie de restricción que, a la larga, se identificará como minimalismo, en otra oposición temática, nunca teorizada directamente, que ocupa un lugar central a lo largo de todo el libro de McGurl. Desde esta perspectiva, el maximalismo es la retórica y la expresión personal y su profeta más penosamente monumental es Thomas Wolfe, mientras que, en el momento actual, la extraordinaria productividad de Joyce Carol Oates llegará a encarnar un exceso diferente pero no menos perturbador y potencialmente no canonizable. El impulso maximalista tenderá, pues, a encontrar confirmación ideológica en la noción (relativamente moderna) de genialidad que Kant juzgó como la erupción de lo natural en el ser humano, mientras la creación de su trama más afable será la novela del artista.



Con esto no estoy sugiriendo que el minimalismo encuentra su realización en el repudio de la categoría de la expresión como tal. Por el contrario, el

modelo inaugural del minimalismo, Ernest Hemingway, sencillamente abrió otra senda alternativa a la expresión, un estilo caracterizado por la exclusión radical de la retórica y la teatralidad, en el que esa exclusión misma y sus tensos silencios y omisiones eran, precisamente, la técnica para transmitir una elevada intensidad emocional (particularmente en la situación marital). El avatar de Hemingway, Raymond Carver, aprendió luego a movilizar la técnica minimalista de «dejar fuera» para ponerla al servicio de un sentido bastante diferente y específicamente estadounidense de desolación y depresión: el desempleado emocional, por decirlo así.

Este es el punto en el que debemos aclarar la casi ausencia de Faulkner, pues uno tendería a pensar que Faulkner es el centro preciso de un maximalismo que va desde el despliegue a pleno pulmón de un desahogo expresivo del lenguaje a la soberbia ambición de la creación de un mundo que se extienda desde un trágico pasado sureño a un degradado presente comercial. La larga oración faulkneriana es, pues, el paradigma de un maximalismo que continúa siendo alto arte, pero, ciertamente, no puede ofrecer la destreza y los instrumentos de pedagogía de que dispone la disciplina minimalista. Creo que dejar a Faulkner fuera del cuadro (es verdad que fue prácticamente el único de los autores modernos estadounidenses que nunca tuvo nada que ver con los programas de escritura)[3] le permite a McGurl esquivar embarazosas cuestiones de valor que amenazarían con desbaratar la magnífica y original construcción teorética que logró con *The Program Era.*

He estado haciendo hincapié en el giro subjetivo que experimentó la estética norteamericana de posguerra, uno de cuyos síntomas es la teoría y la práctica del programa de escritura que lo refuerza y, a la vez, revela y satisface profundos cambios producidos en la psique estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial. Los tres mandamientos son, pues, una preciosa pista para explorar tanto la nueva sociedad y la nueva economía de posguerra como la evolución de esa subjetividad con tanta frecuencia identificada sin mucho rigor como individualismo. McGurl ofrece unas pocas referencias sociológicas (Wright Mills, Pine y Gilmore, Thomas Frank) y hasta unas pocas socioeconómicas (Ulrich Beck, Anthony Giddens). Lo esencial es, sin embargo, no necesariamente respaldar estas

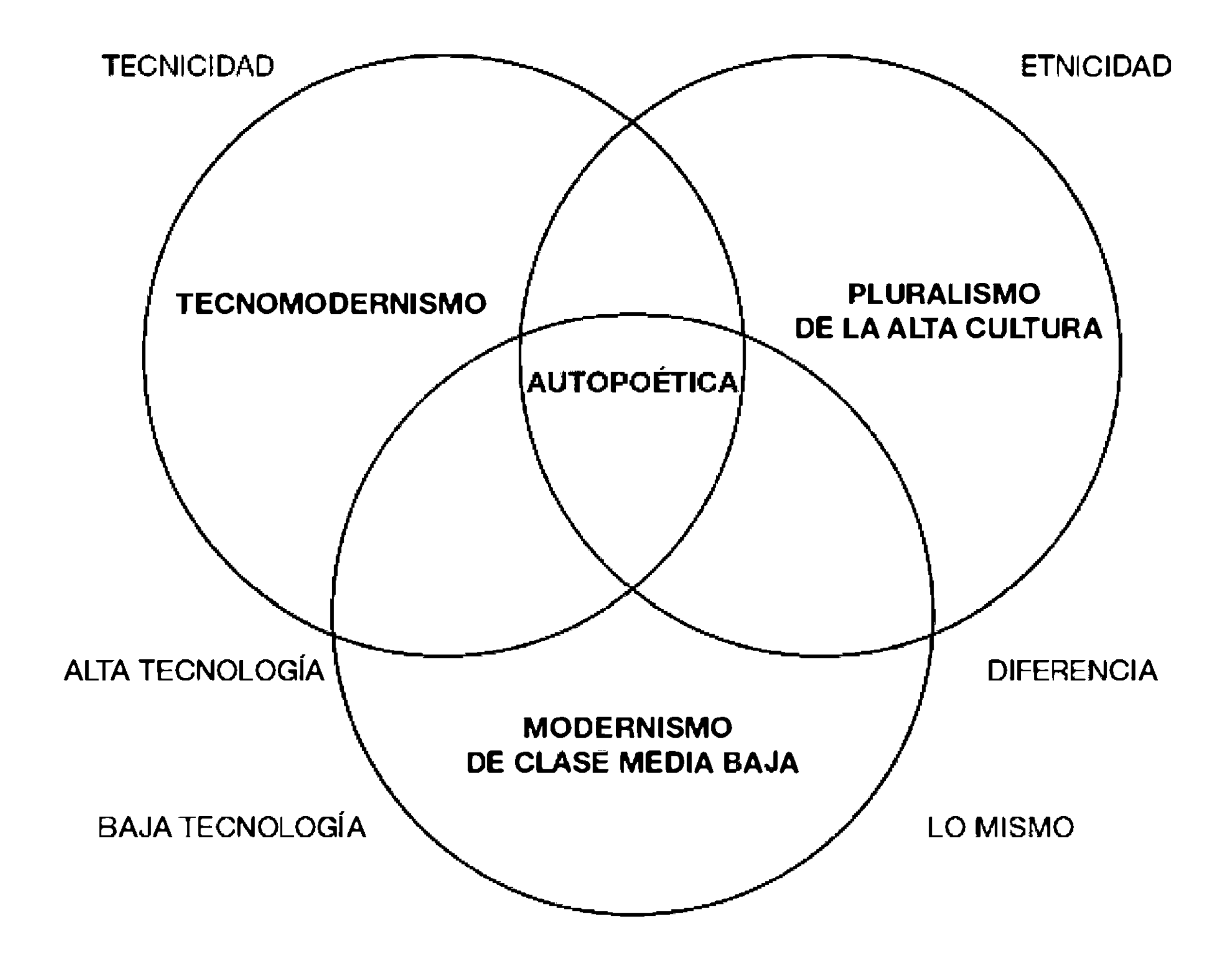
posiciones (muchas son críticas estándar de la cultura), sino más bien indicar la dirección en que la teoría literaria se abre a otras disciplinas. Entretanto, el análisis de clase es omnipresente y, como es habitual, está plagado del hábito estadounidense, a veces involuntario, a veces intencional y estratégico de llamar a todo «clase media», de tal manera que lo que una vez podía llamarse la clase trabajadora ahora está en algún estrato de la clase media baja junto con otras. Pero quizá sea característico de la sociedad estadounidense actual en el capitalismo tardío, y de la literatura que expresa sus realidades y sus ideologías por igual, que las realidades de la clase trabajadora de algún modo alcancen una clasificación únicamente a través de historias contadas desde la perspectiva de la raza y el género, antes que atendiendo al trabajo, externalizado y transformado, como ya se sabe, en muy variadas «empresas de servicios». Con todo, la inspección de las transformaciones de la subjetividad en ese periodo de posguerra necesariamente depende del tipo de narrativas disponibles, que McGurl codifica desde el punto de vista de las clases.

No hay nada más que observar aquí: el molde cada vez más autocentrado y obsesivamente reflexivo de esta producción literaria, que parece estar implícito en las consignas de McGurl (escribe de lo que conoces, encuentra tu propia voz), no debe entenderse exclusivamente de manera negativa o crítica. Los mandatos «escribe de lo que conoces» y «encuentra tu propia voz» también pueden interpretarse como la exploración y la apertura de ámbitos de experiencia completamente nuevos: la denominación de nuevos hallazgos, como el caso del modelo del cuerpo tan influyentemente liderado por Foucault, que hoy puede, para bien o para mal, adaptarse a un tipo de colonización generalizada de la subjetividad, a transformarla en nuevas experiencia(s). Este proceso es radicalmente diferente de los «descubrimientos» psíquicos e invenciones que asociamos con el final del siglo XIX, con Dostoyevski y James, George Eliot y Pontoppidan; aquellos autores se inspiraron en las aperturas y posibilidades de un capitalismo competitivo en el que los ladrones de las altas esferas y los monopolios significaban una expansión del poder individual y colectivo. Esta versión estadounidense a finales del siglo XX significa, en cambio, los espacios limitados y las restricciones de una sociedad ya burocratizada en la que el

«individualismo» de las ahora llamadas clases medias bajas es cada vez más, como en los relatos de Carver, la experiencia de la impotencia y la vulnerabilidad.

En realidad, uno de los desarrollos más productivos de lo «postindividual» reside en su transformación alegórica gradual en identidades de grupo. Esto comienza con la dialéctica del marginal y el rebelde, quien gradualmente –como lo demuestra McGurl, basándose en una noción de Walter Ong– pasa a incorporarse a nuevas colectividades, de grupos pequeños y nuevas etnicidades del capitalismo tardío multicultural. Mientras tanto, el énfasis puesto en la voz individual ahora se desarrolla en ideologías militantes de la diferencia (lo cual, como lo señala McGurl, hace que una alta teoría que, de lo contrario, estaría distante, como la de Derrida, esté nuevamente en estrecho contacto con la literatura y la escritura creativa al tiempo que aumenta su utilidad en ese campo).

El hecho es que lo que en un principio parecía una «cultura del narcisismo» de pronto comienza a generar de manera inesperada nuevas formaciones sociales y un nuevo tipo de literatura no introspectiva con el fin de expresarlas; de ahí el otro sistema tripartito de McGurl, que cartografía las formas literarias de la novela en las que se inscribe la producción contemporánea.



Una vez más, es importante recordar que, si bien surgen como respuestas a una situación común y a un dilema común, las tres tendencias o los tres modos también son antitéticos entre sí, tanto en el plano estético como en el de las experiencias y en el de sus connotaciones de clase. Aquí es, en realidad, donde se juegan los antagonismos de alta y baja literatura, de la oposición realismo/modernismo, del arte contra la vida. Pero nuestra cuestión teorética más profunda tiene que ver con la relación entre este segundo esquema tripartito y las tres consignas del programa de escritura que he expuesto. Acá lo mejor es citar al mismo McGurl:

> Aventurándome a trazar un mapa de la totalidad de la ficción estadounidense de posguerra, la desglosaré en tres formaciones estéticas relativamente diferenciadas pero que, en la práctica, se superponen. La primera, el «tecnomodernismo», puede entenderse como una derivación del término «posmodernismo» en la que se enfatiza el

> decisivo compromiso de la literatura posmoderna con la tecnología de la información; la segunda, el «pluralismo de la alta cultura», describirá un cuerpo de ficción que une los valores de la alta literatura del modernismo con una fascinación por la experiencia de la diferencia cultural y la autenticidad de la voz étnica; la tercera, el «modernismo de clase media baja», se utilizará para describir el amplio cuerpo de obras –algunos dirán que es el producto más característico del programa de escritura– que, con la mayor frecuencia, adquiere la forma del cuento minimalista y cuya preocupación principal suele ser lo económico y las demás formas de inseguridad y anomia cultural (p. 32).

En la primera tríada era más fácil ver lo que unía los tres mandatos que lo que los dividía; aquí ocurre lo contrario y, salvo que, de alguna manera, identifiquemos la estética de producción que comparten las tres clasificaciones (su «autopoiesis»), el sistema, por útil o satisfactorio que pueda ser, correrá el riesgo de decantarse en una serie de características y rasgos empíricos.

Hay que comenzar por indicar sus diferencias; por ejemplo, el llamado «pluralismo de la alta cultura» resulta comprender varios tipos de literatura étnica que unen la particularidad de sus razas, sus géneros y sus etnicidades con la universalidad de un modernismo literario que, en nuestro tiempo, ha llegado a representar la literatura misma (Toni Morrison es aquí la prueba documental, cuyo *Beloved* McGurl ingeniosamente convierte en una especie de drama de aula). Pero ahora el universalismo de estas multiculturas se sitúa, sorprendentemente, en contraste con un «modernismo de clase media baja» (yo habría preferido la palabra «realismo») que es blando y, por consiguiente, en este caso, no sólo no distintivo sino, además, particular antes que universal. Es la calidad del lenguaje y el mundo de los solitarios y perdedores de Carver y es también el lugar en el que, súbitamente, se activa el regionalismo como término: McGurl confronta el regionalismo presumiblemente noroccidental del *Carver country,* marcado por la subalternidad y la marginalidad económica, con el regionalismo trascendental de un Sur ahora verdaderamente universal (en realidad, una parte fascinante de su investigación detalla la lucha por la forma entre el Medio Oeste y el Sur en los primeros talleres de escritores de la Universidad de Iowa).

En estos antagonismos hay, por lo tanto, una lucha por la jerarquía literaria o la universalidad o el prestigio de clase (ya he identificado tales luchas como lucha de clase simbólica), pero, en este caso, lo que parece haberse excluido es el «tecnomodernismo». Podríamos hilar más fino sobre la terminología, pero, aunque no me disgustaría hacerlo, me limitaré aquí a traducir este concepto al simple término popular de «reflexividad»; en particular, en su acepción en comunicación, teoría de la información y del lenguaje, junto con sus extensiones y protensiones cibernéticas. Lo que está en juego aquí, tal vez, es la distinción entre modernismo y posmodernismo, puesto que la reflexividad de lo moderno tiende a enfocar meramente la escritura como tal (como en *Pálido fuego*), mientras que el tipo posmoderno (en el sentido de «novela posmoderna» que ahora parece haberse convertido en un género) incluye tecnologías informacionales que están más allá del lenguaje anticuado.

En realidad, esta distinción puede aclarar la presencia de la idea de lo moderno en la categoría adyacente, «pluralismo de la alta cultura», en la que puede interpretarse que «alta cultura» significa no una periodización sino, simplemente, un conjunto de técnicas ahora codificadas y socialmente aceptadas que no existían en la era realista. Estas técnicas hoy pueden emplearse en materiales diversos, tales como la raza, que solían tener una marca de clase y, en consecuencia, quedaban automáticamente registrados en la categoría realista (donde apenas encajan, como los casos de Jean Toomer o Zora Neale Hurston); y ahora se los ha metamorfoseado en literatura como tal (otro signo de este proceso es la autorización dada por la alta teoría a incluir la raza y la etnicidad en el concepto de «diferencia»).

Si luego asumimos que los dos conjuntos de círculos son «lo mismo» en el sentido de formar una homología y que lo que proyecta cada una de las respectivas áreas o categorías literarias es, según el énfasis, la implementación de los tres mandatos de la escritura, presumiblemente razonaríamos del modo siguiente: escribe de lo que conoces, reflexivamente; deviene la escritura misma, en sus tecnologías múltiples y reflexivas y en sus manifestaciones comunicacionales. Y, probablemente, también signifique exhalar un aroma de los orígenes (a la manera de *Giles, el niño cabra* de John Barth); en este caso, la universidad, haciendo de la

novela de campus (empezando con Nabokov) el vehículo privilegiado. Pero, para entonces, el campus ha llegado a ser el mundo:

> John Barth comenzó a escribir *Giles, el niño cabra* en la Universidad Estatal de Pensilvania, una institución situada en terrenos cedidos por el Estado donde, como explicó luego, «en un Departamento de Inglés de alrededor de cien miembros», daba sus clases «no lejos de un reactor nuclear experimental, un túnel de agua para probar la forma de las ojivas de misiles submarinos, laboratorios de investigación de cremas heladas y desarrollo de hongos y un programa de fútbol producido sin escatimar gastos [...], un ordenador del tamaño de un establo con elaborados sistemas de refrigeración [...] y los literales y espléndidos establos de los departamentos de cría animal». Masivamente impulsados por financiación federal tendente a apoyar la tecnología armamentista de la Guerra Fría y otras investigaciones científicas, pero estando aún al servicio de una economía regional y estatal (y su amplia base de aficionados al fútbol), para Barth, la universidad secular se había extendido y diversificado cómicamente en sus búsquedas mundanas y ya no tenía nada que ver con el piadoso claustro para caballeros de antaño (p. 40).

En cuanto al pluralismo de alta cultura (a veces llamado multiculturalismo), también él ha adquirido el estatus de universalidad o de literatura (el tecnomodernismo, por definición, ya lo había hecho) por medio de una categoría hasta entonces excluida por la tecnología de la escritura o de la alta comunicación: me refiero a la humilde voz, que se establece en la tierra de nadie entre «muestra en lugar de contar» –donde contar está mal– y «encuentra tu propia voz», donde la voz representa ahora no sólo la diferencia sino también y, sobre todo, la narración y una nueva primera persona modernista que tal vez vuelve a prestar atención a Mark Twain pero que, ahora, autoriza nuevos tipos de transformación, tales como la que eleva la voz de Philip Roth por encima de una estrecha categoría literaria étnica o judía a la literatura.

Hasta ahora he pasado por alto la complicación adicional que resulta del tercer marco presentado por McGurl, una cronología autorizada más por los programas de escritura que por la historia –aún por construirse– de la literatura estadounidense misma. Los tres periodos históricos son: el comprendido entre 1890-1960, que cubre la base de los programas, especialmente del Taller 47 de Iowa y Stanford; el de la institucionalización

de los programas (1960-1975), y el de su omnipresencia actual en lo que queda de nuestro escenario contemporáneo de producción literaria (desde 1975 en adelante). Me parece justo y hay aquí un rico material, particularmente en el nivel anecdótico y biográfico (Wallace Stegner y Paul Engle son figuras particularmente significativas). Pero la consecuencia de este marco suplementario, necesario y hasta indispensable (que dota a un sistema estructural propenso a los cortes transversales estáticos y ahistóricos de una dinámica de la metamorfosis y continuidad/cambio que, según los críticos del estructuralismo, supuestamente no debía tener) es la ilusión de que lo que tenemos aquí es una historia literaria y, en un sentido, la tenemos o, al menos, un mapa destinado a modificar las historias literarias tradicionales. Pues pasamos de Wolfe a Carver, en el camino incorporamos a Barth y a Kesey, a Oates y a Morrison, y a un puñado de escritores menores de ayer y de hoy. Por desgracia, esto se traduce rápida e inconscientemente en un canon y en cuestiones de valor y, llegados a este punto, dejando totalmente de lado la ausencia de los poetas, saltan a la vista toda clase de estúpidas preguntas sobre la inclusión, principalmente, la que yo mismo estuve haciendo desde el principio: ¿dónde está Faulkner?

Pero aquí nos acercamos a un problema aún más sustancial originado justamente en el esquema tripartito de McGurl. Pues es el destino de todo tercer término permanecer precariamente en los márgenes, desengañado de cualquier ambición de llegar a ser la síntesis entre los dos términos que ya ocupan sus lugares y, por lo tanto, estar condenado a luchar por desplazar a uno u otro de sus homólogos para encontrar su propio lugar adecuado en el sistema binario. Lo que McGurl ha llamado el «modernismo de clase media baja» está siempre en el borde de la proletarización, deslizándose nuevamente hacia la cultura de masas y hacia los géneros, aún disponibles en forma de pastiche, de la literatura en sus modos más nobles de tecnomodernismo y pluralismo de la alta cultura.

El modo de clase media baja no puede esperar alcanzar esa distinción, de modo que sus dos grandes tendencias, el minimalismo y el maximalismo, combaten hasta el agotamiento, la primera produciendo a Carver y la segunda, a Oates. Se podría decir que, de las dos, el minimalismo se lleva la

palma en virtud de una genuina invención de alta literatura, el renacimiento de la forma, que es la quintaesencia del programa de escritura: el cuento.

Mientras tanto, ambos continúan exudando las miserias estadounidenses y transmiten más auténticamente que cualquier competidor la vergüenza y el orgullo de la condición humana que experimenta la «América blanca». Es un caso de «quien gana, pierde»: cuanto más cerca esté de la vida real en Estados Unidos, tanto menos puede aspirar a la distinción de la literatura. En este punto, la vergüenza del programa de escritura coincide con la vergüenza estadounidense misma que los otros dos modos habían ocultado con tanto éxito.

Desafortunadamente, cada estructura triádica tiende a caer en un patrón seudohegeliano y se esfuerza enérgicamente por producir una síntesis. La tríada de McGurl realmente no logra hacerlo, de modo que el peso de la operación vuelve a caer en la oposición entre maximalismo y minimalismo. McGurl produce aquí, a la manera del concepto de «miniaturismo» de Bharati Mukherjee, un lugar aparentemente satisfactorio para detenerse. Sin embargo, probablemente el despliegue más famoso de este término sea el que aparece en ese momento perverso y dramático en que Nietzsche, atacando la «enfermedad» wagneriana, declara a Wagner «un gran miniaturista». Este asombroso acontecimiento debería darnos que pensar. En realidad, quiero sugerir, siguiendo a Nietzsche, que sólo un gran maximalista puede ser un miniaturista (piénsese en Mahler, en Proust y hasta en Faulkner); el minimalismo no tiene lugar para el perfeccionismo obsesivo del miniaturista. Por lo tanto, la síntesis no puede darse (vacilo antes de agregar mi propio sentimiento idiosincrásico de que cuatro es mejor que tres y de que nos falta un cuarto término que yo situaría más allá de los límites del Program Era, en algún lugar en la poesía y en las palabras individuales).

The Program Era ¿se limita a Estados Unidos? Es verdad que se evoca *La República mundial de las Letras* de Pascale Casanova, pero sólo para adaptarlo a la «globalización interior» de la multiplicidad de formas de distinción y modos literarios a los que pasa revista esta compleja historia. Pero difícilmente puede decirse que la literatura estadounidense y la lengua inglesa se detienen en nuestras fronteras: para Casanova, la consagración en

París fue una etapa crucial para que los escritores no franceses fueran bien recibidos en todo el mundo (a esto estamos obligados a agregar la traducción al inglés, pues hoy el reconocimiento mundial pasa por obtener esta particular *green card*). Entretanto, algunas de nuestras posiciones literarias también se han tercerizado; gran parte de lo que tiene lugar fuera probablemente pueda asignarse a la sala de espera de la literatura de clase media baja y clasificarse perentoriamente como mero «realismo». Quizá la experimentación reflexiva haya estado evolucionando en el exterior, pero hay una categoría en la que los estadounidenses han comenzado a decaer y es el maximalismo faulkneriano, cuyas interminables voces ya no parecen tolerables sin su marco sureño. Ahora, traducida a algo llamado «realismo mágico», esta especialidad estadounidense –sea que la adopten Günter Grass o Salman Rushdie o los autores del *boom* latinoamericano– ha sido promovida a un género genuinamente global y vislumbramos, fuera de los confines del Programa Era, cómo surgen los contornos de un sistema de letras mundial por completo diferente.

[1] Mark McGurl, *The Program Era,* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2011. Todas las referencias de páginas del texto corresponden a esta edición.

[2] Jean-Paul Sartre, «American Novelists in French Eyes», *Atlantic Monthly* (agosto de 1946).

[3] Hacia el final de su vida, Faulkner enseñó durante varios semestres en la Universidad de Virginia. Véase F. L. Gwyn (comp.), *Faulkner in the University,* Charlottesville, Virginia, University of Virginia Press, 1995.

Tanto el autor como la editorial desean mencionar aquellas publicaciones en que, originalmente, aparecieron versiones previas de varios de los capítulos contenidos en el presente libro: cap. II, *Modernist Cultures* 8: 11 (2013); cap. IV, en Andrew Horton (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopolous* (Trowbridge, Flicks Books, 1997); cap. V, *Critical Inquiry* 1: 33 (2006); cap. VI, en D. Kellner y S. Homer (eds.), *Fredric Jameson: A Critical Reader* (Londres, Palgrave, 2004); cap. VII, *New Left Review* II/64 (julio-agosto de 2010); cap. X, *Criticism* 52: 3-4 (verano/otoño de 2010); cap. XI, *New Left Review* II/71 (septiembre-octubre de 2011); cap. XII, *New Left Review* II/75 (mayo-junio de 2012); cap. XIII, *London Review of Books* 34: 22 (22 de noviembre de 2012).